

**Artistas Plásticos Asociados:
una agrupación artística de Rosario en la apertura democrática**

por
Ernestina Fabbri

Tesina para optar a la Licenciatura en Bellas Artes

Director
Dr. Guillermo Augusto Fantoni

Escuela de Bellas Artes
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Rosario, julio de 2020

Índice

Introducción	4
---------------------------	----------

Capítulo I

Entre dictadura y democracia: hacia la reconstrucción del campo cultural

Nuevas sensibilidades	12
Señales de un pasado reciente.....	19

Capítulo II

Transformaciones y tensiones dentro del arte rosarino

La reestructuración de la cultura como política pública en la transición democrática.....	29
Creación de Artistas Plásticos Asociados	35

Capítulo III

Sentido público y acción colectiva: dos manifestaciones de APA

<i>1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario</i>	43
Ni clima, ni mito: construcción colectiva de la historia.....	58
<i>Al Margen</i>	68

Consideraciones finales	82
--------------------------------------	-----------

Entrevistas.....	86
-------------------------	-----------

Silvia Chirife.....	87
Gabriel González Suárez	89
Daniel García	95
Roberto Echen	101
Guillermo Fantoni	104
Claudia Del Río	113

Norberto Puzzolo	118
Graciela Carnevale	123
Bibliografía y fuentes	125
Libros	125
Catálogos.....	127
Revistas	128
Diarios.....	128
Entrevistas	129
Otras fuentes	129
Archivos consultados	130

Introducción

No se trata de la pregunta por el origen de aquello que determina el momento en el que vivimos, el tiempo contemporáneo, sino por sus rastros, por sus síntomas dispersos de un pasado que sigue activo aunque disfrazado en el ropaje de su inmovilidad en un tiempo en el que no todos quieren que se abra a la contemporaneidad.¹

La primera mitad de la década del ochenta estuvo signada por los últimos años de la dictadura más violenta que haya tenido nuestro país y el posterior advenimiento de la democracia. Veremos que este contexto oscilante configuró una escena dinámica y candente en la que tuvieron lugar diversos desarrollos artísticos y culturales. Posicionados en este momento bisagra, nos centraremos en los procesos de reconfiguración del campo social donde la cultura adquirió un papel preponderante en la reconstrucción de los lazos que se habían quebrado en todas las esferas de la vida social.

En este contexto se dio una fuerte proliferación de grupos y proyectos colectivos de diversa índole y en esta investigación reconstruiremos el accionar de una agrupación artística de la posdictadura cuyo desarrollo tuvo lugar en Rosario durante 1984. Se trata de Artistas Plásticos Asociados (APA), una agrupación conformada en su mayoría por artistas jóvenes quienes, apenas recuperada la democracia, realizaron diversas manifestaciones públicas de carácter colectivo que marcaron los inicios de una nueva época, con nuevas problemáticas y nuevos mecanismos para resolverlas. Las circunstancias históricas del momento ofrecían un terreno fértil para proponer transformaciones dentro del orden establecido y diferentes agentes artísticos y culturales asumieron un rol activo en la configuración de un campo acorde con los pilares de una democracia naciente, fundados en la igualdad, la transparencia de los

¹ GIUNTA, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, CABA, Fundación arte BA, 2014, p 32.

procesos, la amplitud de miradas, la inclusión de los marginados y la valoración de los procesos colectivos.

El accionar de esta agrupación se dio en un marco de debates que tuvieron lugar en el mundo entero. Se trata de un momento en el que comenzaron a proliferar las discusiones acerca del posmodernismo que marcaría el advenimiento de una nueva sensibilidad y profundas transformaciones en las relaciones del arte con la sociedad. Si el modernismo le adjudicó al arte la capacidad de transformar la realidad bajo el espíritu de la modernización encarnada en el progreso y en la permanente novedad, hubo un posmodernismo que reflexionó críticamente sobre ese principio y lo puso en crisis. ¿Qué rol debía ocupar el arte en relación a la transformación de la realidad? ¿Desde qué lugar podría aportar a la reconstrucción del tejido social?

Enmarcaremos estas preguntas en las teorías que se ocuparon de rescatar el potencial crítico y político del posmodernismo en las producciones y manifestaciones de la época a través de las conceptualizaciones de Andreas Huyssen² y Hal Foster³. Teóricos que pusieron especial énfasis en un posmodernismo de resistencia que vuelve a revisar las problemáticas del modernismo y las resuelve bajo nuevas lógicas de acción. Si el modernismo estuvo planteado a partir de oposiciones entre conceptos como lo obsoleto y lo novedosos, el posmodernismo anula las viejas dicotomías y plantea un esquema de tensiones.

En este momento, se asiste a una gran diseminación de las prácticas artísticas y culturales donde los límites son cada vez más difusos y las nociones de cultura alta y cultura popular y de masas comienzan a presentarse como conceptos que tienden a contaminarse de múltiples maneras. Es un momento en donde la cultura, como señala Fredric Jameson, comienza a ser un consumo más entre tantos otros y se integra, a partir de la lógica de una nueva fase del capitalismo expresado en el consumismo, la

² HUYSEN, Andreas, "Guía del posmodernismo", en Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos aires, Punto Sur, 1989, pp. 266-318.

³ FOSTER, Hall, "Introducción al posmodernismo", en Foster, Hall (comp.) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 7-17.

globalización y la descentralización. Estos procesos determinarán nuevas relaciones entre arte y sociedad que se expresan en nuevas prácticas y proyectos culturales.

Veremos cómo esta nueva sensibilidad expandida en el mundo entero adquiere características particulares en los países latinoamericanos debido a la singular coyuntura sociopolítica. En Argentina los procesos de transición hacia la democracia aportan variantes específicas a estas problemáticas. Las denuncias a la violación de los derechos humanos ocurridos durante la dictadura, la exigencia de investigación y condena hacia el estado militar, la colectivización de las discusiones en todos los ámbitos sociales, la mirada crítica hacia las estructuras del pasado, el reclamo de una mayor participación por parte de la ciudadanía en políticas de estado y la precipitada revitalización del espacio público como lugar de lucha, fueron el entramado que posibilitaron, en gran medida, los desarrollos que analizaremos en este trabajo.

Viviana Usubiaga⁴ se ha ocupado de elaborar un relato sobre el arte de los ochenta a contrapelo de los discursos que ligan las producciones artísticas de la época a la dependencia de estéticas internacionales y a la falta de compromiso con la realidad. Su análisis sobre el arte de Buenos Aires en la década del ochenta está atravesado por perspectivas vinculadas a la situación social y política del país, al nexo de estas producciones con tradiciones del arte argentino como la Nueva Figuración y la obra de Antonio Berni y al surgimiento del mercado como instancia de legitimación de las prácticas artísticas. Nos interesa de esta lectura la distancia con las perspectivas dependentistas, la mirada atenta a las circunstancias del entorno y el análisis de cuáles fueron los espacios que los artistas ocuparon, cuáles fueron sus agenciamientos y qué manifestaciones públicas llevaron adelante.

Bajo estas perspectivas, analizaremos las condiciones generales del campo artístico rosarino a través de las teorías de Pierre Bourdieu⁵ y profundizaremos en algunas líneas de fuerza que tuvieron gran presencia en aquel momento y que le

⁴ USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁵ BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 2002 [1966].

otorgaron identidad al espacio del arte. Veremos que en este campo, especialmente en el año 1984, los grupos marcaron la agenda de la agitada escena a través de manifestaciones que generaron un dinamismo inusitado. El análisis de los grupos supone también señalar de qué manera las diversas individualidades que los conformaban aportaban identidad y también tensiones dentro de los mismos según cierto *habitus* que determina la disponibilidad de cada integrante para formar parte de ciertos desarrollos. En este sentido, sumaremos las lecturas de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano⁶ sobre las teorías de Bourdieu ya que nos permitirá tener la perspectiva desde las circunstancias geopolíticas y culturales desde las que se ubican los países latinoamericanos y, en especial, Argentina.

Con la apertura democrática, el Estado comenzó a tener más presencia en cuestiones culturales a partir de la implementación de políticas públicas específicas para los diversos sectores y a demarcar una expansión tanto conceptual como territorial de dicha esfera. A partir de 1983 se crearon nuevas instituciones, se abrieron nuevos cargos que atenderían las necesidades de un nuevo orden y se reconoció, a nivel oficial, la existencia de una serie de procesos marginados hasta el momento. Este posicionamiento fue consecuente en todos los niveles del Estado y se vinculó al rol preponderante que se le otorgó a la cultura en la reconstrucción de los lazos sociales durante la posdictadura.

Analizaremos una serie de posicionamientos públicos por parte del Estado en materia de cultura en dictadura y en democracia que aportarán rasgos particulares a los desarrollos de la ciudad de Rosario. Por un lado, la creación del Centro Cultural Bernardino Rivadavia que, en plena dictadura miliar, se plantea como espacio de encuentro para artistas jóvenes a través de la realización de un ciclo de muestras colectivas que se sostuvo hasta el final de dicho gobierno y que significó un lugar de experimentación plástica y diálogo entre las nuevas generaciones. Analizaremos este caso por su carácter excepcional ya que no se observa en las iniciativas del momento

⁶ ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, “Del autor” y “Del campo intelectual y las instituciones literarias”, en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 63-100.

una coherencia que permita enmarcarlo como parte de una política pública general y mayor que beneficie a la cultura, sino todo lo contrario, este acontecimiento se da en un marco generalizado de censuras. Por otro lado, nos detendremos en políticas públicas de la democracia que afianzarían el rol activo del Estado en cuestiones de cultura a partir de la creación de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, una institución en cuya genealogía se ubican la fundación de la Dirección Municipal de Cultura y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1937.

Paralelamente a la presencia del Estado, las formaciones independientes y la apertura de espacios alternativos durante la posdictadura fueron prácticas frecuentes. Hacia principios de la década del ochenta surge Miró Artes Plásticas, una galería de arte que tendrá gran injerencia en los desarrollos del año 1984 y en la conformación de APA. Miró representó el espíritu de la primera mitad de la década del ochenta ya que, con un perfil muy versátil, realizó muestras de artistas históricos y emergentes, transgrediendo los límites disciplinarios de la época a través de la realización de exposiciones de diseño, indumentaria, instalaciones, convirtiéndose rápidamente en un espacio propicio para presentar propuestas experimentales. En este espacio realizaron sus primeras muestras o proyectos algunos integrantes de APA. La galería no sólo proponía un ámbito para la experimentación de los artistas, sino también una instancia alternativa dentro de la configuración de las galerías de la época, en cuanto al mercado y al consumo del arte.

Por otro lado, nos centraremos específicamente en las posiciones internas de APA para comprender mejor su posición en el campo y sus principales puntos de tensión. En este sentido, la conceptualización de Raymond Williams⁷ sobre los tipos de formaciones artísticas será de gran utilidad para pensar en el lugar que ocuparon estos desarrollos dentro del campo de la época y cómo se vincularon con la esfera social más amplia. En el caso de APA, veremos que se conformó como un grupo que actuó de manera alternativa y que aportó nuevas miradas y propuestas novedosas

⁷ WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, [1981].

sobre ciertos aspectos del campo cultural, atendiendo, no solamente el campo de la producción visual, sino también planteando posiciones claras sobre el rol que debía asumir el artista en ese nuevo presente, sobre las obligaciones del Estado en cuanto a la garantía de las condiciones necesarias para el desarrollo cultural o sobre las condiciones laborales de los trabajadores de la cultura. Estos aspectos serán abordados a partir del análisis del “Estatuto”, primer escrito grupal que determina una fecha de creación precisa del grupo y apunta los lineamientos que lo sostienen.

APA mantuvo relaciones de tensión con otra asociación de la época: Artistas Plásticos de Rosario Agremiados (APROA). Las posiciones de ambos grupos, representan dos maneras posibles de accionar sobre las nuevas condiciones del presente: sumarse a ese presente o transformarlo. Veremos de qué manera se tensionan las relaciones entre APA y APROA a partir de distintas manifestaciones públicas que ambos grupos realizaron, muchas veces en simultáneo, transparentando las dinámicas de posicionamientos de cada uno y ofreciendo un panorama de la escena de la época. Ésta es la idea central del tercer capítulo: la reconstrucción de las acciones llevadas adelante por APA y de los posicionamientos que cimentaron discusiones que se desarrollaron años más tarde y que encontraron en este grupo su primer gesto.

En un momento de revisión y mirada crítica hacia el pasado, se pusieron en cuestión una serie de estéticas residuales, disponibles de épocas anteriores, que se instalaron en las discusiones de la posdictadura a partir de estas formaciones. Particularmente APA encuentra resonancia en ciertas manifestaciones de la vanguardia estética y política que tuvo su desarrollo en Rosario durante la segunda mitad de la década del sesenta. Toman esa tradición solapada y prácticamente invisibilizada de la ciudad y organizan la exposición *1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario* en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Este movimiento, encarnado por el Grupo de Arte de Vanguardia (GAV), se caracterizó por un fuerte compromiso con el arte y con la sociedad y por su marcada anti institucionalidad. La muestra organizada por APA en 1984 recopiló un gran volumen de obra, reunió numerosos artistas y un cuantioso material de archivo que los propios integrantes de

APA se ocuparon de conseguir a través de un relevamiento exhaustivo que implicó varios meses de trabajo de campo. En este sentido, podremos observar cómo la lectura de estas manifestaciones desde la década del ochenta, adquirió un nuevo sentido y sirvió como base para las tendencias que, en este contexto, reivindicaron mayor amplitud en la elección y legitimación de las prácticas artísticas y marcaron una preferencia hacia las expresiones colectivas.

Esta muestra puso de manifiesto una serie de tensiones entre múltiples agentes del campo artístico de la época que fueron motorizadas a partir de tres espacios de discusión: la incorporación de una sala con obras actuales de los artistas participantes que seguían produciendo; una serie de charlas que proponían un diálogo donde se transparentaron una serie de discusiones que, aún varios años después no habían sido saldadas; y la publicación de un catálogo donde el grupo escribe una introducción que sirve como manifiesto y donde se publica un texto histórico de un especialista que ofrece un marco teórico reafirmando la posición de los organizadores.

APA realizará una última acción pública: la carpeta de múltiples *Al Margen*. Esta acción expresó, una vez más, las posiciones internas del grupo basadas, principalmente, en la democratización del arte y la cultura y en la noción de acceso a los bienes culturales en un marco de reconstrucción nacional. Señalamos la tradición de las carpetas gráficas de nuestra ciudad, acudiendo a las reflexiones de Silvia Dolinko⁸ sobre las obras múltiples. A través del concepto de híbrido que la autora le otorga al grabado, analizaremos la relación entre democratización de la obra de arte y un mercado de arte expresado principalmente en la comercialización directa de esta carpeta. Analizaremos específicamente algunas tendencias artísticas que pueden observarse en la misma por tratarse de problemáticas particulares que surgieron durante los primeros ochenta y que suscitaron algunas de las principales discusiones del arte de la época: por un lado, el planteo de un retorno a la pintura a través de las estéticas del neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana y, por el otro,

⁸ DOLINKO, Silvia, *Arte Plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

tendencias más conceptuales vinculadas a la reducción del material a favor de una mayor claridad en la información.

El señalamiento de algunas estéticas que pueden reconocerse en la carpeta, no pretende profundizar en los desarrollos de cada artista individualmente sino señalar los diálogos que como colectivo mantuvieron con las discusiones de la época. Este aspecto, que marca la heterogeneidad de posiciones estéticas dentro del grupo, no correrá el eje del análisis de la carpeta gráfica como manifestación pública colectiva que pretendía cimentar una posición determinada como grupo y marcar sus ideas sobre el campo.

Por último, la construcción de este relato se apoya no sólo en la bibliografía que aporta el marco teórico sino también, y fundamentalmente, en la búsqueda de documentos, fotografías, notas de prensa de la época y entrevistas a miembros del grupo y personas vinculadas a sus acciones. Estas fuentes fueron imprescindibles para la reconstrucción del itinerario de APA y sus manifestaciones públicas.

I

Entre dictadura y democracia: hacia la reconstrucción del campo cultural

Nuevas sensibilidades

Durante la primera mitad de la década del ochenta, Argentina estuvo signada por el debilitamiento de la dictadura militar y la posterior transición a la democracia. El gobierno militar representado por Jorge Videla e instaurado por la fuerza en marzo del 1976, estaba constituido sobre la base de la desconfianza civil en las instituciones democráticas, el peligro de las subversiones terroristas y la debilidad de los partidos políticos.⁹ El gobierno de facto impulsó una serie de medidas vinculadas a la violación sistemática de los derechos humanos a través de torturas y desapariciones forzadas de personas, a la suspensión total de la vida política y a generar una serie de transformaciones en la economía que propiciaron una deuda externa cada vez más alta.

El resquebrajamiento interno del estado autoritario comenzó a cristalizarse durante el último año de gobierno del general Videla, cuando todos aquellos preceptos comenzaron a perder fuerza. Este debilitamiento estuvo signado por la disconformidad y falta de adhesión militar a la presidencia del general Roberto Viola y por la presidencia del general Leopoldo Galtieri quien intentó recuperar la autoridad del gobierno militar a través de un renovado nacionalismo involucrando al país en la Guerra de Malvinas¹⁰. Estos acontecimientos, sumados a la avanzada de la Multisectorial y la derrota en las islas, fueron marcando una creciente desconfianza de la sociedad civil en el gobierno militar¹¹ que perdió su hegemonía en las elecciones democráticas cuando, el 30 de octubre de 1983, Raúl Alfonsín asume como Presidente de la Nación.

⁹ SURIANO, Juan, "Una argentina diferente", en *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia 1976-2001*, Tomo 10, Buenos Aires, Sudamericana, 2015, p. 13.

¹⁰ *Ibídem*, p. 73.

¹¹ *Ibídem*, p. 74.

El primer acto público llevado adelante por Alfonsín, fue la sanción del Decreto N° 158/83, que permitía el enjuiciamiento de los responsables de la última dictadura. A esta medida, se le sumó la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), organismo que investigó y documentó los crímenes de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar. Este organismo fue el responsable de la formulación del *Nunca más*, documento fundamental para dar a conocer a nivel mundial las operaciones de violación a los derechos humanos que tuvieron lugar durante la dictadura y para la condena de cinco militares en el Juicio de las Juntas dictado en diciembre de 1985.

Si bien, estos acontecimientos ponen oficialmente fin a la última dictadura militar e inician el camino hacia la transición democrática, es posible reconocer vestigios del terror infundido por las operaciones militares que, como un fantasma, todavía tiñen los relatos de la época. Argentina venía de una alternancia sostenida entre gobiernos de facto y espacios democráticos breves y lábiles, que aún con las medidas claras tomadas por el gobierno democrático de investigación y condena de los responsables de los desastres civiles de la última dictadura, se deja ver en muchos relatos de la época, un sesgo de desconfianza y confusión. Pero también, este momento histórico inaugura nuevas posiciones sumamente críticas sobre las estructuras del pasado e impulsa una nueva participación ciudadana, activa en la construcción de un nuevo presente.

La contrapartida de un ambiente de inseguridades y desconcierto fue la emergencia de agrupaciones en diversos sectores de la sociedad que comandaron, muchas veces desde los márgenes, luchas colectivas que activaron la esfera de lo público: las manifestaciones en defensa de los derechos humanos, las luchas por los derechos de las mujeres, los movimientos ambientalistas, la reivindicación de los pueblos originarios o el reclamo por el reconocimiento de la diversidad sexual, son algunas de las exigencias de un nuevo orden democrático en todas las fracciones de la sociedad. Los diversos sectores de la cultura representaron franjas muy activas donde principalmente los jóvenes, la generación más castigada durante la dictadura,

encontraron un lugar desde donde poder expresarse con libertad y comenzar a construir nuevos horizontes.

A lo largo de la historia, y en lo que respecta al mundo del arte, las agrupaciones han constituido un instrumento eficaz para vehicular diferentes luchas. En un análisis sociológico sobre la cultura, Raymond Williams profundiza en las relaciones entre productores culturales e instituciones y entre productores culturales y sus propias formas de organización, es decir, las formaciones. En este último análisis, el autor ha señalado el incremento de agrupaciones independientes desde mediados del siglo XIX en Europa y atribuye su proliferación a las condiciones sociales generales de la época determinadas por dos tipos de desarrollos particulares vinculados entre sí: “primero, la creciente organización y especialización del mercado, incluyendo su énfasis en la división del trabajo; segundo, el crecimiento de una idea liberal de la sociedad y su cultura, con la correspondiente expectativa y tolerancia de los diversos tipos de obra”.¹² Hacia mediados del siglo XIX la estructura interna de las clases dominantes en Europa se estaba transformando y en el arte, que ya se había liberado por fin de los sistemas de patronazgo característicos de épocas anteriores, se estaban configurando nuevas dinámicas más acordes a las necesidades de la época. Comienzan a surgir nuevas formas de organizaciones grupales.

[...] en las nuevas circunstancias de instituciones artísticas establecidas, fundamentalmente en relación con un mercado de las artes ya establecido, el movimiento hacia formaciones asociativas independientes era inevitable. Los frecuentes problemas de imposición o privilegio de ciertos estilos y tendencias, de métodos de selección y publicidad, y de ventajas tanto comerciales como generales, podían en algunos casos (la mayor parte de las veces sin éxito) ser negociados individualmente; pero eran mucho más fácilmente negociables por medio de las asociaciones.¹³

El surgimiento de las academias marcó, sin dudas, una transformación importante en la relación del artista con la sociedad, principalmente en lo que respecta a la

¹² WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p. 6.

¹³ *Ibídem*, pp. 68-69.

separación de las artes de las formas de patronazgo encabezadas por la iglesia y en la distinción cada vez más marcada entre artes y oficios.¹⁴ Las academias dieron lugar a las exposiciones, instancias que implicaron no sólo la exhibición de obras sino también un lugar de validación para los artistas al convertirse, muy pronto, en el espacio de los salones y las exposiciones oficiales donde, a través de un sistema de selección, algunas obras eran aceptadas y otras rechazadas. Muy pronto surgieron los primeros cuestionamientos a los criterios de esas selecciones y, quizás por este motivo, las exposiciones se convirtieron en espacios de discusiones y cuestionamientos que marcaron posiciones diversas.

Uno de los casos más conocidos es el *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados) de 1863 organizado por el mismo Napoleón III en París en respuesta al reclamo de todos los artistas que no habían sido aceptados en la exposición oficial del Salón de París. Este acontecimiento, que tuvo lugar en otras oportunidades hasta la última década del siglo XIX, impulsó la organización de un grupo independiente de artistas autodenominados impresionistas quienes, en su mayoría, habían sido rechazados de los certámenes oficiales. Los impresionistas organizaron su primera exposición en 1874. Este acontecimiento marcó, por un lado, las bases de un arte nuevo que rompía fuertemente con la espacialidad de las pinturas realizadas en épocas precedentes debido, principalmente, a la práctica de la pintura al aire libre que permitía captar impresiones de momentos fugaces resueltos con pinceladas enérgicas y fragmentadas utilizando colores puros. Pero además de la ruptura estética, este grupo instaló a la exposición como espacio de discusión, como lugar crítico que permitió marcar sus posicionamientos generando tensiones u oposiciones y como terreno de disputa dentro de la esfera de lo público. El cuestionamiento a los salones y la organización de exposiciones fue central en el concepto de vanguardia y arte moderno.

Volviendo a los años ochenta en Argentina, en contextos sociales y políticamente inestables, las agrupaciones han vehiculizado aquellas tensiones y han propuesto nuevos planteos sobre los ya existentes. Podemos pensar este accionar no sólo en materia de privilegio e imposiciones de ciertos desarrollos estéticos sobre otros y en

¹⁴ *Ibídem*, p. 56.

sistemas de selecciones herméticos y excluyentes, sino también en lo relativo a la consolidación de un régimen democrático que garantice las libertades individuales y colectivas.

Este clima coincidió con las conceptualizaciones de una nueva sensibilidad que en las metrópolis culturales y en la versión de ciertos teóricos como Huyssen se gestó desde mediados de la década del cincuenta: el posmodernismo. A través de este fenómeno se produce una crisis de los grandes relatos de la modernidad contruidos sobre los pilares del progreso, la libertad del individuo y la predominancia de la razón. Esos principios impulsaron muchas de las transformaciones más significativas de la historia de los últimos siglos a nivel social, político y cultural pero desde mediados del siglo XX diversas manifestaciones culturales y artísticas los ponen en tela de juicio.

Originalmente, el modernismo fue un movimiento de oposición, crítico de la cultura burguesa que había tomado cada vez más poder desde la revolución industrial y que había configurado una cultura oficial a partir de la instauración de las academias y de diversas instancias de legitimación. Los movimientos modernistas y vanguardistas desarrollados desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, eran considerados por la cultura burguesa como grotescos o escandalosos y configuraron las mayores oposiciones al sistema. El enfrentamiento de conceptos donde se privilegian unos sobre otros fue uno de los rasgos más significativos del modernismo, al igual que el rechazo ferviente por el pasado. La noción de progreso impulsaba una permanente elaboración de programas estéticos superadores generando así una efervescencia inédita por oponer “lo nuevo” a lo “lo viejo”. Este proceso fue encarnado principalmente por las vanguardias históricas europeas.

Hacia la década del cincuenta el arte moderno muestra un proceso de institucionalización y canonización. Esto significa que, aquellas manifestaciones que habían sido desafiantes al orden capitalista burgués con propuestas radicales y rupturistas, ahora eran legitimadas por esa misma cultura, exhibidas en museos y comercializadas a través de un mercado dedicado exclusivamente al arte. Es preciso tener en cuenta que este proceso fue identificable claramente en Estados Unidos

debido a las condiciones históricas de la época. Luego de la Segunda Guerra Mundial, Europa se encontraba devastada y por consiguiente las capacidades de innovaciones artísticas se vieron fuertemente afectadas. Los impulsos que habían tenido durante la primera mitad del siglo XX algunas ciudades europeas que habían sido clave en el desarrollo de las vanguardias históricas, se trasladaron a Nueva York donde las condiciones históricas y materiales se conjugaban de manera inédita para que puedan ocurrir allí diversos desarrollos culturales como el expresionismo abstracto, primer vanguardia norteamericana y último eslabón dentro de la seguidilla de movimientos modernistas y vanguardistas que configuró un esquema de superación hacia un arte más puro contribuyendo así a la autonomía de la cultura.

Hacia la década del sesenta, el modernismo ya representaba una nueva cultura oficial y es en ésta época donde se advierten las primeras transformaciones de las sociedades occidentales respecto a la cultura de la modernidad. En aquello que Huyssen señala como “prehistoria de la posmodernidad” nos interesa señalar dos características peculiares por la incidencia directa que suponen en los desarrollos vanguardistas de los años sesenta que marcaremos en este trabajo: por un lado, un sentido poderoso de futuro y de lucha, y por el otro, un ferviente rechazo hacia toda institucionalidad¹⁵. Ambas características, combinadas con hechos históricos particulares, configuraron la identidad de las vanguardias rosarinas de los sesenta sobre las que volveremos más adelante. Esta década significó un momento de inflexión histórica que osciló entre la institucionalización de las manifestaciones modernistas, los movimientos de oposición a ese modernismo que, en palabras de Huyssen, “se había domesticado” y que marcaron una revitalización de las vanguardias históricas, y una propuesta de revisión inédita sobre los pilares constitutivos del modernismo.

Huyssen señala que el posmodernismo ejerce una mirada crítica, más que sobre los pilares del modernismo, sobre la modernización burguesa y sobre cómo los movimientos de arte moderno o de vanguardia, aun asumiendo de manera diferente

¹⁵ HUYSEN, Andreas, *op. cit.*, p. 281.

posturas críticas contra la cultura oficial, se encontraban perfectamente sintonizadas con el ideal de modernización burguesa: “el modernismo y la vanguardia estuvieron siempre estrechamente relacionados con la modernización social e industrial. Es cierto que como cultura opositora, pero, sin embargo, pulsaban su energía de las crisis producidas por la modernización y el progreso”¹⁶. Esta modernización siempre otorgó al arte y la cultura un poder especial en la transformación de las sociedades occidentales. Si bien, apunta Huyssen, el discurso del gran arte fue debilitado en gran medida por las vanguardias, no podemos desconocer que “el conflicto del modernismo con la sociedad de masas y con su cultura, así como la ofensiva vanguardista contra el gran arte en tanto sostén de la hegemonía cultural, siempre tuvo lugar sobre el pedestal mismo del gran arte”.¹⁷ Éste concepto es el que se presenta problemático desde finales de la década del sesenta.

Pero el posmodernismo relee críticamente al modernismo. Hal Foster indica que el posmodernismo se propone “deconstruir el modernismo no para encerrarlo en su propia imagen sino para abrirlo”¹⁸. Éste es uno de los rasgos fundamentales que atraviesan a la posmodernidad y que estará presente en los desarrollos artísticos que analizamos en este trabajo: la mirada crítica hacia el pasado para reescribirlo y pensar nuevos presentes. Éste posmodernismo es el que Foster denomina de resistencia, capaz de oponerse a las condiciones dominantes de un momento histórico y lo opone a un posmodernismo de reacción que repudia al modernismo pero a la vez construye nuevos sistemas legitimadores sentando las bases, como señala el autor, de una nueva cultura afirmativa.

Tanto Huyssen como Foster, remarcen la caracterización de un posmodernismo de resistencia, quizás por la capacidad crítica y a la vez constructiva de esta nueva sensibilidad. El posmodernismo entendido en este sentido, cuestionó las grandes dicotomías de la modernidad y propuso pensar en un campo de tensiones donde ningún concepto se planteaba como superior sobre otro. Esta postura permitió la

¹⁶ *Ibídem*, p. 308.

¹⁷ *Ibídem*, p. 310.

¹⁸ FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 10.

emergencia de nuevas culturas alternativas vinculadas a tradiciones modernas no hegemónicas, a otras pre-modernas e incluso a manifestaciones no modernas que exceden el ámbito de Occidente. Huyssen dirá que “el posmodernismo no vuelve obsoleto al modernismo, por el contrario, lo ilumina con una luz nueva, se apropia muchas de sus estrategias estéticas insertándolas en otras constelaciones”.¹⁹ En este sentido, las miradas de estos autores arrojarán luz sobre el análisis de los desarrollos de APA quienes, a través de diversos posicionamientos públicos, retoman aspectos del pasado local para revisarlo, cuestionarlo y reescribir otra historia.

Por otra parte, cabe señalar que en un momento donde el capitalismo se estaba manifestando en una nueva fase, la del capitalismo tardío, el posmodernismo representó también una crisis de la relación del arte y la cultura con la sociedad. Por tal motivo, Jameson ofrece una teoría sobre el posmodernismo donde lo define como “pauta cultural dominante” dentro de la lógica del capitalismo avanzado.

Señales de un pasado reciente

Para comprender mejor los desarrollos del arte en diferentes épocas resulta interesante abordar la teoría de los campos formulada por Pierre Bourdieu. Éste analiza el campo intelectual como un sistema de líneas de fuerza que traman un escenario particular en un lugar y un momento determinados. Esas líneas estarían representadas por diversos agentes y sistemas de agentes que van marcando posiciones diversas a medida que van surgiendo y otorgando identidad al campo intelectual. Bourdieu analiza la progresiva autonomización que el campo ha adquirido a partir del alejamiento de ciertos espacios vinculados a la economía y a la política y al surgimiento de instancias de legitimación específicas:

Dominada durante toda la edad clásica, por una instancia de legitimidad exterior, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de

¹⁹ HUYSEN, Andreas, *op. cit.*, p. 300.

la aristocracia y de la iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales.²⁰

Bajo esta perspectiva, el campo intelectual solo sería posible cuando se constituya un espacio de producciones y productores culturales autónomos de otros campos. Esto permitió una serie de transformaciones en los vínculos de los creadores con el público, en la especialización de la producción artística, en la superioridad del arte sobre otras prácticas y en la concepción del artista como genio creador.²¹ Estas condiciones generales han determinado las producciones artísticas dependiendo de la región en la que se desarrolle. Sarlo y Altamirano señalan que “la sociología de la producción artística no es más que la elaboración “regional” de la problemática global constituida en torno a las prácticas significantes”²². Veremos que en Argentina, el campo cultural ha estado fuertemente influenciado por variantes políticas y sociales muy particulares. Estas variantes han operado de manera directa en las modalidades de producción, en la institucionalidad del arte, y en la legitimidad y la circulación de las prácticas artísticas de cada época.

En un análisis donde los autores mencionados anteriormente profundizan sobre las teorías de Pierre Bourdieu, mencionan la complejidad de analizar al campo cultural argentino bajo la fórmula de “autonomía relativa” teniendo en cuenta que en nuestro país “como es característico de varios países de América Latina, no se han consolidado sistemas políticos liberal-democráticos estables, aunque la extensión de las relaciones capitalistas ha generado un campo intelectual con sus instituciones, sus actores y sus actividades diferenciadas”.²³ Este señalamiento, se vuelve todavía más pertinente cuando observamos los hechos históricos desarrollados durante la década del sesenta y el setenta.

Pero además, los autores argentinos señalan que el campo intelectual que analiza Bourdieu se presenta como una “configuración nacional”. Esto supondría que “dentro

²⁰ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 10.

²¹ *Ibidem*, p. 14.

²² ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *op. cit.*, p. 78.

²³ *Ibidem*, p. 85.

de su órbita se hallan incluidas las instancias más significativas de la actividad cultural: modelos y tradiciones institucionales y autoridades, “guías” intelectuales y sistemas de consagración prestigiosos”²⁴. La configuración del campo intelectual argentino (la del campo de cualquier sociedad latinoamericana) es diferente debido a que una gran parte de los sistemas de referencia e incluso de legitimación, está puesto en campos exteriores.

Si bien, por su propia historia, gran parte del sistema de referencia de los artistas argentinos se encuentra en otros campos, lejos de tomar esos modelos importados y aplicarlos acríticamente en estas latitudes, los productores locales toman aquellas referencias para resignificarlas y transformarlas, o para ponerlas en diálogo y en tensión con acontecimientos que afectan a esas sociedades. Sarlo y Altamirano dirán que “las problemáticas dependentistas dejan fuera del modelo de análisis las operaciones de transformación y refundición que suelen ser objeto de significaciones culturales “importadas” y olvida que el campo intelectual local actúa como medio de refracción ideológica”.²⁵ Luis Camnitzer, por su parte, dirá que “lo que les da una importancia y utilidad local independiente a estos eventos es como son re-usados y adaptados a las condiciones culturales”.²⁶

Esto nos conecta con el segundo concepto fundamental de la teoría de Bourdieu que es el de *habitus*, una “disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse a campos diferentes del pensamiento y de la acción”.²⁷ Estas disposiciones se configuran en relación a experiencias y prácticas determinadas por las diversas posiciones sociales que otorgan a cada individuo ciertos modos de pensar, sentir y hacer. Este concepto, nos servirá para comprender qué es lo que vuelve a un artista “disponible” para ocupar un lugar determinado en el campo cultural y de qué manera las individualidades le otorgan identidad a los grupos que analizaremos en este trabajo.

²⁴ *Ibídem*, p. 85.

²⁵ *Ibídem*, p. 88.

²⁶ CAMNITZER, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo, HUM/CCE, 2008, p. 42.

²⁷ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 49.

Durante los primeros años de la década del ochenta, la escena del arte local estaba dominada todavía por estéticas deudoras de un modernismo vinculado al Grupo Litoral que había tenido un desarrollo sostenido durante la década del cincuenta y cuyas proyecciones tuvieron reverberaciones importantes en el arte de la época. Este grupo se manifestó, en sus inicios, como una alternativa al desarrollo de los realismos propiciados por la izquierda tradicional y por el nuevo orden político del peronismo, a partir de la convicción de que “una sociedad nueva necesita para expresarse un idioma también nuevo”²⁸. Sin embargo, el creciente proceso de institucionalización y canonización del arte moderno ha llevado a que este grupo sea percibido como un modelo del arte rosarino.²⁹ A partir de entonces, estas producciones comenzaron a circular en múltiples espacios institucionales de la ciudad, como el museo o galerías de arte que acogieron a un nuevo público y coleccionistas que encarnaron el nuevo gusto estético de Rosario.

Sin embargo, hacia mediados de la década del sesenta, diversos grupos de artistas vinculados a distintos talleres de la ciudad comenzaron a cuestionar al Grupo Litoral.³⁰ En 1966, un grupo de artistas redactó el escrito *A propósito de la cultura mermelada*³¹, al que se le sumarían otros manifiestos redactados durante los próximos

²⁸ FANTONI, Guillermo, “Los futuros del pasado: tradiciones de ruptura en el arte de Rosario”, en *Revista Estudio de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Mendoza, INSIHUSA/CRICYT, Año 5, Nº 5, diciembre de 2004, p. 28.

²⁹ Ya en 1958, el grupo fue considerado por Hilarión Hernández Larguía como la consolidación del arte moderno en Rosario en un escrito titulado “Panorama de la pintura en Rosario”, donde trazó una genealogía del arte de la ciudad. FANTONI, Guillermo, “Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral”, en Baldassarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, volumen II, Buenos Aires, CAIA / Eduntref, 2012, p. 506.

³⁰ Longoni y Mestman han identificado el taller de la calle Bonpland, de Renzi, Bortolotti, Gatti y Favario; el taller de la calle 1º de mayo de egresados de la Escuela de Bellas Artes de Ana María Giménez, Marta Greiner, Coti Miranda Pacheco y Guillermo Tottis; los artistas nucleados en el Grupo Taller discípulos de Carlos Uriarte: Rubén Naranjo, Osvaldo Boglione y Jaime Rippa; y el taller de la calle Tucumán y San Martín, integrado por Lía Maisonnave, Graciela Carnevale, Noemí Escandell y Tito Fernández Bonina. A este grupo se sumaron Norberto Púzzolo, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde y José María Lavarello. LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 2018 [2000], p. 67.

³¹ Firmado por Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Estela Molinaro, Osvaldo Mateo Boglione, Silvia James, Fernando Adrián Barbé, Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Carlos Gatti, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Aldo Bortolotti, Mónica Gárate, Edmundo Giura, Coti Miranda Pacheco,

dos años. Este texto no sólo apuntó a los principios estéticos de la pintura del Grupo Litoral, sino también a todos los agentes del campo que aportaron legitimidad a estas producciones y contribuyeron al proceso de institucionalización:

(...) Cuando hablamos de su manifestación plástica, hacemos alusión a un tipo de pintura que enarbolando una apariencia moderna, representa la más recalcitrante actitud académica. Una actitud académica no se mide por la forma más o menos actual, más o menos pasatista con que se manifiesta, sino por la institución de reglas que limitan el acto artístico a formas de comunicación perfectamente asimiladas por un público al que no se desea inquietar. (...) Nuestros cronistas de arte, por lo tanto, con pretenciosa ignorancia, emiten su juicio con evidente superficialidad, parcialidad y total resentimiento; para asegurar su permanencia, se organizan en la reacción, se unen con los pintores “mermelada” y todos juntos empalagan a un público desprevenido. (...) En este sentido, reafirmamos una vez más nuestra defensa de una pintura seria, profunda, creadora y revolucionaria que aporte siempre nuevas posibilidades de conocimiento y de emociones al observador; una pintura de estudio, de investigación, que sintetice de manera expresiva las posibilidades intelectuales de quienes la hacen.³²

Es importante recordar que en la década del sesenta, si bien había una crítica especializada, no existía una tradición historiográfica lo suficientemente desarrollada. Hasta el momento, quienes habían formulado relatos sobre el arte de la ciudad, eran los propios protagonistas.³³ De manera que, los desarrollos vanguardistas locales, surgieron bajo estas condiciones.

Estos artistas conformaron entre 1966 y 1968, el Grupo de Arte de Vanguardia (GAV), demarcando posicionamientos internos estéticos y políticos cada vez más radicales y llevando adelante diversas manifestaciones colectivas. Durante 1967,

Jorge Slullitel, José María Lavarello. FANTONI, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, p. 92.

³² *Ibidem*, pp. 89-92.

³³ Fantoni señala la carencia de tradiciones historiográficas en Rosario y hace referencia a los relatos elaborados por los propios protagonistas: Herminio Blotta (1925), Hilarión Hernández Larguía (1985) e Isidoro Slullitel (1968). En FANTONI, Guillermo, “Mirar desde el vértice...”, *op. cit.*, pp. 505-508.

participaron de una serie de propuestas como *Pintura actual Rosario* en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario primero y luego en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez en Santa Fe, en la *Semana del Arte Avanzado en la Argentina*, en Buenos Aires, y la muestra *OPNI* (Objeto Pequeño No Identificado) en la Galería Quartier de Rosario.³⁴

El GAV había logrado hacerse un lugar en el campo del arte de la capital federal a partir del vínculo estrecho que los artistas locales mantuvieron con sus colegas porteños y de la inserción de sus producciones en el Instituto Di Tella. Desde fines de la década del cincuenta, Buenos Aires motorizó un programa político que buscó, a través de la implementación de políticas desarrollistas, abrir el país al mundo. En el plano cultural, se iniciaron una serie de proyectos focalizados en crear instituciones que permitan la circulación internacional de nuestros artistas a través de la promoción de las estéticas de lo pop, el arte de objetos y el happening.³⁵

En 1968 el médico y coleccionista Isidoro Slullitel publica *Cronología del arte en Rosario*. Teniendo presente una muestra de su colección que se realizó el año anterior en el Museo Castagnino³⁶, Slullitel incorpora un capítulo titulado “La generación actual” donde manifiesta el compromiso con las nuevas estéticas de un grupo de artistas jóvenes de la ciudad. Aunque no se hayan incorporado en el catálogo las producciones más experimentales del GAV³⁷, esta muestra y material bibliográfico

³⁴ *Ibídem*, p. 72.

³⁵ Andrea Giunta señala que “el movimiento de renovación artísticas contó con instituciones nuevas lanzadas a apoyar tanto las exposiciones internacionales en Buenos Aires como las de arte argentino en el exterior. El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, fundado para respaldar las “nuevas tendencias” se abocó [...] a auspiciar exposiciones de artistas argentinos contemporáneos en las galerías de Buenos Aires y a exponerlos en su propia sede”. GIUNTA, Andrea, “Las batallas de la vanguardia ante el peronismo y el desarrollismo”, en Burucúa, José Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 88

³⁶ Se trata de *Pintura Actual de Rosario* realizada en 1967 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario y en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe.

³⁷ Slullitel señala: “Son los jóvenes los que interesan ahora. Los que están aprendiendo, los que tantean en busca de su verdadero medio de expresión. No conocemos a todos ellos ni sabemos a cuáles nombrará Rosario con orgullo en el futuro. Pero queremos señalar aquellos en quienes reconocemos al artista inquieto, preocupado por su obra creadora”. En este capítulo Slullitel señala el trabajo de los artistas nucleados en torno al Grupo Taller (entre quienes se encontraban Osvaldo Boglione y Jaime Rippa), un grupo de jóvenes figurativos (entre quienes se encontraban Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Martha Greiner, Coti Miranda Pacheco y Guillermo Tottis) y un grupo de no figurativos (entre quienes podemos contar a Rubén Naranjo, José María Lavarello, Eduardo Favario y Aldo Bortolotti). Y por

significó un reconocimiento de los umbrales de la renovación estética rosarina de la segunda mitad de la década del sesenta.

Longoni y Mestman han llamado “itinerario del 68” a las acciones porteñas y rosarinas que se llevaron adelante entre mayo y octubre de 1968: entre las desarrolladas en Rosario, se encontró el *Ciclo de Arte Experimental*, una serie de muestras que tuvieron lugar, primero en un local de la calle Entre Ríos 730 financiado por el Instituto Di Tella, y más tarde, en el local N° 22 de la Galería Melipal en calle Córdoba 1365 autofinanciado por sus propios integrantes, cuando el grupo decide devolver el subsidio de la institución promotora. El análisis del ciclo puede arrojar luz en cuanto a la progresiva pero a la vez precipitada radicalidad de los posicionamientos tomados por este grupo, signada por una creciente conciencia de rechazo hacia las instituciones reivindicando otros espacios de circulación, como la calle y enfatizando la idea del arte como herramienta de lucha.

En noviembre de 1968 extremando la postura de ataque a la “institución artística”³⁸ y poniendo de relieve la función del arte en la sociedad, este grupo encabeza su última manifestación pública conocida como *Tucumán Arde*. Esta acción, fue el resultado de una investigación, documentación y registro sobre las penosas circunstancias en los ingenios azucareros de Tucumán. Tuvo la forma de una campaña publicitaria y una muestra en la CGTA Rosario que luego se haría en Buenos Aires y que finalmente fue censurada antes de su apertura. Esto significó un quiebre para los artistas quienes, luego de este episodio, se alejaron sistemáticamente del mundo del arte encontrando otras actividades, como fue el caso de la mayoría de los artistas, o se dedicaron a la militancia política.

Podríamos pensar que este gesto, coincidió con lo que Huyssen denomina “la fase temprana del posmodernismo” donde los movimientos artísticos comenzaron a revelarse contra la institucionalización de ese arte que, en sus inicios, se había

último, hace una mención a la muestra organizada en 1965 en la Plaza 25 de mayo en la que participan, entre otros, además de algunos artistas mencionados anteriormente, Juan Pablo Renzi. SLULLITEL, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.

³⁸ BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1994 [1974].

opuesto a la cultura oficial y luego fueron absorbidos por éstas. En este esquema los artistas, a través de *Tucumán Arde*, expresaron un poderoso sentido de futuro, una insistencia por validar la cultura popular como desafío al canon del gran arte y, una renovada convicción sobre el rol transformador del arte en la sociedad.

Frecuentemente, esta manifestación es concebida como el final y el fracaso abrupto de una lucha que intentó, a través del arte, redimir a la sociedad de los desastres ocasionados por el capitalismo, las guerras y los gobiernos abusivos. Sin embargo, Guillermo Fantoni ensaya otra mirada sobre este fenómeno sosteniendo que “la decisión (colectiva) de los integrantes de la vanguardia plástica de abandonar el arte a fines del 68, marca el momento de desintegración de los grupos. Y sin embargo, no debe entenderse a *Tucumán Arde* como el detonante de esa crisis, sino como el más cabal –aunque insuficiente– intento de superarla y avanzar en una nueva forma de hacer arte”.³⁹

Si durante la primera mitad de la década del sesenta, el proyecto político fue la internacionalización del arte argentino, durante la década del setenta, el signo fue la reflexión sobre los conflictos que atravesaban las sociedades nacionales. Así, los conceptualismos y los realismos subjetivos tuvieron una presencia sostenida durante la primera mitad de esta década. Luis Camnitzer señaló la diferencia entre el arte conceptual, que persiguió la pureza de las formas y que se configuró como un movimiento dentro de las vanguardias euro-norteamericanas, y los conceptualismos latinoamericanos, que plantearon una reducción del material pero que, imbuidos de fuerzas históricas, políticas y económicas particulares, pretendieron organizar una comunidad receptiva, objetivo más bien político que artístico.⁴⁰

En este sentido, María José Herrera señaló que “a diferencia de las tendencias internacionales, analíticas, autorreferentes y tendientes a la eliminación total de los objetos, el argentino fue un conceptualismo abierto, de señalamiento de la realidad

³⁹ FANTONI, Guillermo, “Los límites de la pintura, el vértigo de la política”, en CARNEVALE, Graciela, FANTONI, Guillermo y LONGONI, Ana, *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968*, cat. exp., Rosario, Centro Cultural Parque de España, septiembre de 1999, p. 12.

⁴⁰ CAMNITZER, Luis, *op. cit.*, p. 36.

social, cuyo vehículo principal fue la metáfora”⁴¹. Del mismo modo podría pensarse en los realismos subjetivos de la primera mitad de la década del setenta: “Bajo el signo de una búsqueda de lo propio, de una mirada interior, compartida con las tendencias conceptuales, luego del marcado internacionalismo de los sesenta, muchos artistas vuelven a aquello contra lo que habían luchado: la tradición”.⁴²

La revisión de la tradición fue un gesto que podemos observar en algunas producciones de los setenta y que se profundizó en los años ochenta. Podríamos mencionar las obras de Juan Pablo Renzi quien, luego de haber participado de la experiencia de *Tucumán Arde* retoma la práctica pictórica abordando los problemas de la representación a través de realismos y valiéndose de citas a diferentes momentos de la historia del arte o retomando géneros como la naturaleza muerta o el retrato en interiores enigmáticos⁴³. La práctica pictórica y la recuperación de otras tradiciones de la modernidad local fueron retomadas también por otros artistas que habían participado de la vanguardia como Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni. El abandono de las prácticas colectivas generó una escena moderada, reflexiva y silenciosa que privilegió aquellas producciones del presente y del pasado que no mostraran signos de subversión ni de cuestionamientos radicales.⁴⁴ Aquellas obras, encuentran una resonancia particular si tenemos en cuenta el contexto político y social que atravesaba el país.

⁴¹ HERRERA, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en BURUCÚA, José Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 128. Otro factor que remarca la autora vinculado al conceptualismo en estas latitudes es el relativo a la comercialización del arte: “Frente a la extrema mercantilización del arte, el conceptualismo, con su valorización de la idea por sobre la materialidad de la obra, generó una circulación del arte menos elitista que la sustentada en el coleccionismo”.

⁴² *Ibidem*, p. 136.

⁴³ CONSTANTIN, María Teresa, “Juan Pablo Renzi. Sondear la pintura”, en CONSTANTIN, María Teresa, *Juan Pablo Renzi (1940-1992) La razón compleja*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010, pp. 36-37.

⁴⁴ Paralelamente al repliegue de los desarrollos artísticos hacia el interior de los talleres de los artistas, cabe mencionar en Rosario la existencia de otras acciones que, de manera subterránea, activaron otras líneas de tensión. Muchas de estas acciones estuvieron vinculadas a prácticas performáticas y teatrales. Un caso representativo fue el del grupo *Cucaño* que operó desde 1978 al 1982. Se trató de un grupo experimental conformado por artistas muy jóvenes quienes a través de prácticas performáticas que oscilaron entre el arte, el teatro, la poesía y la música, irrumpieron en espacios públicos y privados subvirtiendo la realidad.

Durante los primeros años ochenta, y fundamentalmente a partir de la democracia, comienzan a tener mayor presencia una serie de manifestaciones residuales, es decir, obras “realizadas en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesibles y significativas”⁴⁵. En este contexto comienza un interés por recuperar los desarrollos más experimentales de la década del sesenta vehiculado por APA. La reconstrucción del campo artístico nacional y local tuvo lugar en un momento oscilante entre dictadura y democracia, entre censura y libertad de expresión, entre estéticas dominantes, residuales y emergentes, entre los desarrollos en espacios privados y la recuperación del espacio de lo público, entre prácticas en sintonía con estéticas internacionales y otras más centradas en lo regional.

⁴⁵ WILLIAMS, Raymond, p. 190.

II

Transformaciones y tensiones dentro del arte rosarino

La reestructuración de la cultura como política pública en la transición democrática

Durante la dictadura las manifestaciones culturales se vieron fuertemente intervenidas a través de la “Comisión calificadora de espectáculos públicos e impresos literarios”⁴⁶, organismo que supervisó y en muchos casos censuró las ediciones de libros, espectáculos musicales, exposiciones de arte, obras de teatro, programaciones en radios y emisoras televisivas generando una escena cultural controlada. Si bien existían ámbitos de la actividad cultural más restringidos y privados con una efervescente actividad, el panorama general fue de censura y autocensura.

El 24 de febrero de 1977, se produjo la intervención y cierre de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil de Rosario, germen cultural que otorgó identidad a la zona sur de la ciudad a través de su actividad comprometida con el barrio, su escuela primaria y secundaria, y su editorial, mediante la cual se publicaron diversos autores locales. En cumplimiento del Decreto N° 492/77 que aludía a una irregularidad financiera, un grupo de militares y policías irrumpieron violentamente en la institución buscando a los docentes responsables de la misma.⁴⁷ El cierre y la

⁴⁶ Conformada por miembros de la Liga de la Decencia, la Liga de Madres de Familia, la Municipalidad de Rosario y del Juzgado de Menores.

⁴⁷ En esta exhaustiva investigación, Natalia García remarca a través de testimonios vinculados a estos acontecimientos que, si bien es real que la situación financiera de la Vigil era crítica, esto funcionó como excusa perfecta para intervenir la institución por motivos ideológicos y que esta intervención, fue el último paso de un plan que el gobierno militar pergeñó y que inicia en 1975 con operaciones militares encubiertas que vulneraron el espacio material y simbólico, sigue en 1976 con violentos episodios de terrorismo de estado y culmina con la intervención de la Biblioteca un año después: “Los testimonios subrayan entonces dos aspectos; por un lado, un discurso económico operando como dispositivo encubierto para una intervención de orden político-ideológico. Por el otro, el problema de las condiciones históricas que se anudan no solo a la elección de un argumento financiero, sino, antes bien, a la espera de unas circunstancias oportunas para ‘dar el gran zarpazo’ y efectivizar la intervención transcurrido ya un año del inicio de la dictadura militar”. GARCÍA, Natalia, *El caso Vigil. Historia*

destrucción de ese ícono cultural de la ciudad, fue parte de un plan de acción que, sumado a las transformaciones económicas, la desaparición física de personas, la propagación del terror, y otras medidas vinculadas a la represión, buscó destruir toda manifestación opositora al régimen y controlar la esfera de lo simbólico.

Un año después, el Centro Internacional de Prensa construido en ocasión del Mundial de fútbol de 1978 en la esquina de San Juan y Barón de Maua de la ciudad de Rosario, una vez culminada la competencia, se convirtió, tal como lo postula el Decreto N° 4660/77, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia⁴⁸. Bajo las normativas de su primer director-gerente, Kurt Fischbein, y probablemente a partir de los postulados de una comisión asesora conformada bajo el Decreto 8593/78⁴⁹, se organizó desde el primer momento, entre otras actividades, el ciclo *Jóvenes artistas se manifiestan*. Se trató de una serie de muestras colectivas coordinadas por Daniel Scheimberg que se extendieron hasta el final de la dictadura⁵⁰. En un marco de censuras generalizadas, la Sala D del Centro Cultural se convirtió en escenario de propuestas artísticas diversas que favoreció la producción y el intercambio entre artistas.

Estos encuentros eran masivos ya que acudían artistas de diversas generaciones y afiliaciones estéticas: creadores consagrados, otros que iniciaban recientemente su carrera, estudiantes universitarios. Si bien este espacio fue propicio para que muchos artistas e intelectuales de la época comenzaran a producir en conjunto e intercambiar ideas, el marco de dictadura militar todavía imposibilitaba el tratamiento de ciertos temas. Recién en los primeros meses del gobierno democrático el espacio se volvió verdaderamente permeable con la inauguración de la muestra colectiva *Artistas por*

sociocultural, política y educativa de la Biblioteca Vigil (1933-1981), Rosario, FHUMYAR Ediciones, 2014. p. 244.

⁴⁸ Este decreto con fecha 16 de septiembre de 1977 establece que “el proyecto de tal Centro de Prensa fue concebido teniendo en cuenta la necesidad de que la ciudad de Rosario cuente con posterioridad a tal evento deportivo con un edificio apto para satisfacer requerimientos de tipo cultural”.

⁴⁹ El 20 de septiembre de 1978 queda conformada la comisión asesora del Centro Cultural Bernardino Rivadavia, con el objetivo de que “un número de personas transmitan sus inquietudes y asesoren al mismo tiempo con respecto a los actos y programaciones que se proyecten”, considerando que “los objetivos del Centro cultural son de amplitud, abarcando distintas áreas de la cultura y de la ciencia” Conforman la comisión asesora: Rosa Aragone de Alessi, Fernando Chao, Oscar F. Defante, Mirta Derizio, Julia Quinteros de Fischbein, Luis A. Gatti, Alberto C. Vila Ortíz, Marcelo A. Weill.

⁵⁰ VIGNOLI, Beatriz y ROJAS, Nancy, “Un refugio en el hogar”, *Rosario 12*, Rosario, 28 de marzo de 2006.

los derechos humanos, impulsada por Gabriel González Suárez, Osvaldo Boglione y Mónica Calegari, entre otros.⁵¹ Algunos relatos de la época recuerdan esos meses como un momento de gran efervescencia. El Centro Cultural Bernardino Rivadavia y Miró Artes Plásticas fueron importantes espacios de sociabilidad donde se conocieron varios de los artistas que luego integraron APA.

Con el advenimiento de la democracia, se postularon los principios fundamentales que cimentaron políticas públicas que concibieron a la ciudad como un gran canal de circulación de expresiones culturales plurales y diversas. Desde el 9 de diciembre de 1983, a través de la Ordenanza N° 3577, la Secretaría de Gobierno de la Municipalidad de Rosario precedida por Mario Dambrosio, se convierte en la Secretaría de Gobierno y Cultura, dependiendo de ésta la Subsecretaría de Cultura precedida, durante los primeros meses por Juan Navarro y luego por Rafael Ielpi, reemplazando así a la antigua Dirección Municipal de Cultura creada en 1937 bajo la Ordenanza N° 25. La consolidación de una Subsecretaría de Cultura marcaba una nueva concepción en la que “se complejiza el sentido del espacio urbano al propagarse actividades a otras zonas de la ciudad que, hasta ese entonces, no habían contado con acciones culturales desde lo estatal”⁵², pero además, se impulsan acciones tendientes a la creación y fortalecimiento de las instituciones públicas.

Sumado al proceso de estructuración del sector público en materia de cultura, las formaciones independientes y los espacios alternativos cobraron mayor relevancia y visibilidad. El 1 de agosto de 1980 inauguró la primera exposición en Miró Artes Plásticas, una galería de arte dirigida por Adriana Armando y Guillermo Fantoni. Este espacio, funcionó en la Galería Santa Fe situada en Córdoba 850, primero en el local N°25 y luego en el local N°16 donde sostuvo una programación de exposiciones acompañadas de otras actividades culturales. La misma se diferenciaba de otras galerías porque puso el foco sobre las tradiciones estéticas alternativas de la historia

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² CARDINI, Laura Ana, “Cultura y política en la ciudad en Rosario: la configuración de un campo”, en *Papeles de trabajo*, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, UNR, N°29, Rosario, junio 2015, versión on-line.

del arte de Rosario y sobre las propuestas más experimentales del presente. En 1981, por ejemplo, realizaron muestras de homenaje a artistas como José Marín Torrejón y Joaquín Álvarez Muñoz, integrantes de la *Agrupación de Artistas Plásticos Refugio* o Andrés Calabrese, integrante de la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, que habían tenido un importante desarrollo durante la década del treinta y que no habían sido revisados aún ni por los organismos oficiales del arte ni por otras galerías de la ciudad.

Si pensamos en los distintos sectores del modernismo que la galería se ocupó de difundir, veremos que en 1982, se hicieron muestras de María Laura Schiavoni, Aid Herrera o Estanislao Mijalichen, artistas que no estuvieron en el centro de la escena de galerías y museos, probablemente, por encontrarse en los márgenes de los discursos más reproducidos y de los desarrollos colectivos modernistas o vanguardistas que tuvieron lugar desde la década del treinta. Durante ese mismo año se hicieron muestras de los grabadores históricos Santiago Minturn Zerva y Gustavo Cochet; también de Osvaldo Boglione, Tito Fernández Bonina y Norberto Puzzolo, participantes activos de las manifestaciones de vanguardia de la década del sesenta, marcando así un tipo de producción más experimental. Guillermo Fantoni recordó que “Puzzolo hizo su primera muestra de fotografía experimental en nuestra galería porque era un lugar para presentar obras que no se podían mostrar en otro lugar”⁵³.

Este perfil también se evidenció en las muestras dedicadas a artistas jóvenes. En 1981 había expuesto en la galería el Grupo Azul, un colectivo conformado por Osvaldo Boglione, quien contaba con una amplia trayectoria, y artistas más jóvenes como Mónica Calegari, Daniel Andrino, Norberto D'Allesandro y Liliana Quinteros quienes realizaron objetos, instalaciones y acciones que se reiteraron hasta avanzado 1982. Ese mismo año se efectuaron algunas propuestas participativas como la exposición *Moda más arte* realizada por Graciela Azcona y Ana María Giménez y poco después *Julio Pérez Sanz. Esculturas móviles y joyas*. Estas producciones alternativas, que no circulaban por las galerías de la época, fueron parte de un modo de pensar la escena

⁵³ En entrevista con Guillermo Fantoni, Rosario, marzo de 2017.

artística de una manera mucho más amplia y comprensiva. Con respecto a este tema, Fantoni señala:

En ese momento se consideraba que una galería presentaba figuras consagradas del pasado y del presente. De modo que los buenos artistas cuyas obras no se veían desde hacía mucho tiempo, eran prácticamente desconocidos, tan desconocidos como un joven a quien se le vedaba el ingreso a una galería porque se suponía que debía hacer grandes antesalas para ganarse ese derecho. Nosotros rompimos con las dos cosas.⁵⁴

Pero además de poner en circulación la obra de artistas muy jóvenes, Miró funcionó como un espacio de sociabilidad entre ellos; considerando, además, que sus directores eran muy jóvenes. Sabemos que, al menos desde mediados de 1983, varios de los miembros más activos de APA tomaron contacto y compartieron proyectos en el contexto de esta galería. Podríamos pensar este espacio como lugar inicial de aquellos contactos que luego profundizarían al año siguiente con la formación del grupo.

Entre estos artistas, se encontraban Daniel García y Gabriel González Suarez quienes han realizado muestras en la galería en reiteradas oportunidades.⁵⁵ En marzo de 1984, se hace una muestra titulada *Desde Miró miró*, en homenaje al pintor catalán recientemente fallecido, en la que participaron Roberto Echen, Gabriel González Suárez y Anabel Solari donde trabajaron con algunos componentes como “la materia, el gesto, el grafismo en dos o tres paneles aerografiados, con elementos adosados, ensamblados”⁵⁶. Sobre este hecho, Roberto Echen recuerda:

En ese momento abre la Galería Miró y Guillermo [Fantoni] empieza a mirar artistas jóvenes. Eso es algo que yo siempre lo tengo presente porque era el único, sinceramente. Realmente, nosotros nacimos en *Miró*. Mi primera

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ En 1981 Daniel García empezó el taller de Eduardo Serón y al año siguiente quedó seleccionado en el Salón Nacional de Santa Fe ganando el segundo premio en el Salón de Artistas Plásticos Rosarinos. Entre 1984 y 1985 realiza muestras individuales en Galería Miró. Allí conoce a Gabriel González Suárez, quien ya había realizado una muestra en la galería en junio del 1983.

⁵⁶ En entrevista con Guillermo Fantoni, Rosario, marzo de 2017. En la inauguración de esta muestra se realizó una lectura coral de poemas a cargo de Martín Prieto y Daniel García Helder.

muestra, que fue con Anabel Solari, la hicimos en Miró. Pero además, en ese momento, había venido Gabriel [González Suárez] y Guillermo, muy astutamente, quiso que lo conociéramos porque le parecía que podíamos congeniar”⁵⁷

Del mismo modo que esta galería planteó un esquema alternativo en cuanto a las obras de arte que podrían ser vendidas, es interesante, además, pensar en el particular modo de vinculación que mantuvo con los artistas, con el público y con los compradores. Parece vaticinar un modo de gestionar más cercano a las nuevas sensibilidades, la que hoy llamamos contemporáneas:

Respetar a los artistas en el sentido de ir a los talleres, ver qué hacían, seleccionar obras, invitarlos a exponer, invitarlos a la trastienda y también tener una ética en cuanto a lo que se vendía: si se vendía en cuotas, se pagaba en cuotas, si se pagaba al contado, se le pagaba al artista al contado. Había una transparencia muy fuerte. Y también con el público, al público se lo orientaba, se lo situaba, se le decía qué podía comprar: frente a una obra de un artista conocido para el mercado fácil, nosotros le ofrecíamos una pieza gráfica de un joven o un dibujo o un grabado de un creador de la talla de Gustavo Cochet, Santiago Minturn Zerva o Juan Grela.⁵⁸

Estas condiciones ponían a esta galería en una posición excéntrica en relación a otros espacios del momento ya que difundieron tradiciones de una modernidad alternativa y producciones emergentes de artistas jóvenes con propuestas que desafiaron los límites disciplinarios del arte.

⁵⁷ En entrevista con Roberto Echen, Rosario, marzo de 2017.

⁵⁸ En entrevista con Guillermo Fantoni, Rosario, marzo de 2017.

Creación de Artistas Plásticos Asociados

El 10 de marzo de 1984 queda constituido el grupo Artistas Plásticos Asociados (APA) a través de un escrito de carácter gremial que llamaremos “Estatuto”.⁵⁹ El texto explicita las posiciones del grupo en sintonía con el reciente período democrático que abría nuevas expectativas sobre la reconstrucción de todos los aspectos de la vida social, política y cultural.

Los meses previos a la formulación de este documento, el Centro Cultural Bernardino Rivadavia y el taller de Roberto Echen y Anabel Solari en Av. Pellegrini 961, fueron los espacios de encuentro donde se gestaron las primeras discusiones. Asistían artistas de reconocida trayectoria, como Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Daniel Scheimberg, Carlos Cantore, Osvaldo Boglione y otros recién iniciados en el arte, entre quienes se encontraban, además de Echen y Solari, Gabriel González Suárez, Claudia del Río, Daniel García, Graciela Sacco, entre otros. La convocatoria a esos encuentros era a todos los sectores del arte y no había criterios de admisión. Claudia del Río, recuerda que alguien la invitó a una de esas reuniones a las que ella, a su vez, invitó a otras personas, y así, la convocatoria fue aumentando hasta volverse cada vez más masiva.⁶⁰ Junto con la masividad, comenzaron a transparentarse las primeras diferencias.

Rápidamente se perfilaron dos líneas de pensamiento en torno al concepto de arte, sus modos de producción, de circulación y legitimación. Daniel García recuerda que existía una “asociación de artistas más corporativa, con categorías, donde tenías que tener determinada cantidad de muestras para entrar”⁶¹. Gabriel González Suárez recuerda que anterior a estas reuniones “había una asociación de artistas plásticos hacía muchos años, era como un sindicato muy cerrado [...] Para asociarte a ese sindicato había requisitos como tener hechas dos muestras individuales, haberse

⁵⁹ Estatuto gremial escrito por Artistas Plásticos Asociados (APA), S/F. Podríamos tomar como fecha del documento el 10 de marzo de 1984, el grupo menciona esta fecha en relación a la constitución del mismo.

⁶⁰ En entrevista con Claudia del Río, Rosario, noviembre de 2017.

⁶¹ En entrevista con Daniel García, Rosario, diciembre de 2016.

presentado en el salón. Nosotros, en cambio, nos opusimos a que haya ningún tipo de regulación, veníamos de una dictadura. [...] De ahí el grupo se dividió en dos”.⁶²

Las diferencias se hicieron cada vez más evidentes; Roberto Echen recuerda un episodio que podríamos pensar como el momento de conformación de los dos grupos que mayores tensiones mantuvieron en la posdictadura en Rosario: recuerda que el grupo de artistas de mayor trayectoria se nucleó al margen de aquellas reuniones masivas, en una asociación que llamaron Artistas Plásticos de Rosario Agremiados (APROA). En uno de esos encuentros los artistas más jóvenes irrumpieron, sin ser invitados, “en una actitud muy vanguardia de los sesenta”.⁶³ Si bien, las rispideces y diferencias se evidenciaron desde las primeras reuniones, podríamos pensar que, con este gesto, la oposición entre ambos grupos se transparentó y nació, casi como reacción, el grupo Artistas Plásticos Asociados (APA).

Raymond Williams analiza tres tipos de agrupaciones desde el punto de vista de su organización interna. Así menciona “las que se basan en la afiliación formal de sus miembros”, “las que no se basan en ninguna afiliación formal pero sin embargo, están organizadas alrededor de alguna manifestación colectiva pública” y “las que no se basan en ninguna afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una asociación consciente o identificación grupal”⁶⁴.

Siguiendo estas conceptualizaciones intentaremos comprender qué factores determinaron las diferentes posiciones de ambos grupos. Por un lado, un grupo de artistas que llegaron a la democracia con una amplia y diversa trayectoria dentro del arte rosarino, como Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni. Estos miembros transitaban espacios de formación con grandes maestros, formaron parte de diversos procesos de experimentación artística y radicalización política, participaron de diversas muestras

⁶² En entrevista con Gabriel González Suárez, en noviembre de 2016.

⁶³ En entrevista con Roberto Echen, Rosario, marzo de 2017.

⁶⁴ Williams, Raymond, *op. cit.*, p. 64.

y ganaron premios en salones.⁶⁵ Podríamos pensar que, a partir de esta experiencia común, lo que nucleó a sus miembros fue la afinidad de sus propuestas formales que se distanciaban tanto de los desarrollos del Grupo Litoral, como de la estética de la vanguardia de los sesenta, acercándose a las tradiciones de la pintura intimista de los años veinte o treinta.

Por el otro, jóvenes con una muy reciente trayectoria transitando diversas formas emergentes del arte o en etapa de experimentación. En estas condiciones, estos jóvenes creadores inmersos en una coyuntura de reconstrucción del campo cultural, planteaban una transformación del estado del arte del momento y tenían como horizonte de investigación los desarrollos vanguardistas de la década del sesenta, procesos absolutamente residuales dentro del esquema del arte de aquel momento.

Delimitar quiénes fueron los artistas que formaron parte de APA no es sencillo. El grupo fue mutando y la participación de sus integrantes fue, como toda agrupación alternativa, dispar, donde seguramente se hayan alternado momentos de mayor y menor presencia de cada uno de sus integrantes. Sin embargo, el “Estatuto” menciona, al menos en una formación inicial, a Gabriel González Suárez como presidente, Carlos Cantore como vicepresidente y Daniel García como secretario. Pero además, aparecen como miembros, Ricardo Pereyra, Patricia Espinoza, Sergio Mazzini, Graciela Sacco, Silvia Andino, Gabriel Serrano, Malva Leale, Claudia del Río y Rubén Baldemar.

Este documento estableció un llamado a todos los trabajadores de las artes visuales a integrar esta asociación para ser parte de las discusiones que se estaban planteando. “Trabajadores del arte” es la autodenominación que utilizan para manifestar una clara diferenciación de quienes se autodenominan “artistas”. Allí, APA se declaraba “contra los intereses personales y prestigistas” alejándose de las concepciones vinculadas al artista como individuo de una condición espiritual elevada y creador de una obra original proponiendo entender al arte en términos de

⁶⁵ En 1978 habían realizado exposiciones en galería Krass de Rosario y en galería Ana Rosa Haidar de Mar del Plata. En 1981 Elizalde y Ghilioni exponen en el MMBAJBC y en el 1982 en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez de Córdoba. INSAURRALDE, Nadia, “Cronología”, en *Ghilioni. Antológica 1980-2007*, cat. exp., Rosario, Ediciones Castagnino+macro, septiembre de 2008, p. 74.

producción y al artista en términos de trabajador: “No es en los salones ni en las muestras individuales donde demostramos ser auténticos creadores sino en el trabajo diario, en la producción continua, en el hacer”⁶⁶. Los integrantes de APA reclaman:

- Nuestra jerarquización como trabajador, con sus derechos y beneficios, porque nuestra lucha no es por el prestigio y la elitización, sino por nuestro reconocimiento como trabajadores, por el acceso a los canales de difusión, por mejores condiciones de trabajo, por un estado de cumpla, finalmente, con su rol de subvención a la educación y la cultura.
- La total libertad de producción artística, sin excepciones ni condicionamientos.
- La democratización absoluta de las instituciones oficiales, para que la comunidad toda pueda acceder a la actividad artística.
- La defensa incondicional de los derechos humanos, porque también nosotros hemos padecido desapariciones, listas negras y torturas y porque en el marco de la miseria, el hambre y el atraso no podemos aspirar a una cultura realmente democrática y floreciente.⁶⁷

APA sostiene una posición crítica de las instancias más canonizadas del arte de la ciudad y las desafía buscando transformarlas. Con el horizonte puesto en la modificación de estructuras que, seguramente, percibían como arcaicas, plantearon propuestas innovadoras a las políticas vigentes:

- Incentivar, a través de debates, conferencias y cursos la formación de los productores locales creando un ámbito propicio para el diálogo y el intercambio de las distintas experiencias personales.
- Implementación de una sala permanente de exposiciones y al desarrollo de muestras en lugares no habituales.
- Exigir, hasta obtener, un proyecto cultural que concrete un apoyo oficial realmente democrático al sector en los efectos de formación, producción y difusión. Defender las necesidades materiales de los asociados a través de una creación de una cooperativa y luchar por la obtención de los beneficios de una obra social.

⁶⁶ APA (Artistas Plásticos Asociados), “Estatuto”, Rosario, 1984.

⁶⁷ *Ibídem*.

- Publicación de un órgano oficial de la asociación.
- Definición, en lo inmediato, de una política hacia los salones que tendería en un principio, a la eliminación de los premios y restricciones, implementando un sistema de becas a través de un jurado elegido democráticamente por los artistas, fomentando el debate y el análisis de las experiencias obtenidas en estas muestras.
- Impulsar, en base a nuestra experiencia, la creación de organizaciones similares para comunicarnos con el resto del país o instrumentar la relación con las que ya existen.⁶⁸

Este documento arroja directrices claras para pensar la dinámica del grupo dentro de un contexto particular y en relación con otros agentes del campo. En este sentido, la asociación logra aportar “medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas”⁶⁹. Si bien los postulados que propone APA están orientados, principalmente, al desarrollo de las artes plásticas, se cimientan posiciones en relación a los derechos humanos, la profesionalización del campo y la calidad de vida de los profesionales del arte.

Gabriel González Suárez recuerda aquella instancia como “un laboratorio, donde había muchos intereses, descubrimientos de alguna manera segmentados con esa idea de dictadura, con la participación, con empezar a pensar el arte desde otros lugares”⁷⁰. En las propuestas de APA, puede inferirse algunas cuestiones significativas que nos dan las pistas para entender el posicionamiento interno como un programa amplio. Por un lado, el carácter marcadamente gremial, los lleva a homologarse con las funciones de un sindicato teniendo como horizonte proteger y defender a los trabajadores del arte en lo relativo al desarrollo de la profesión. Por otro lado, manifiestan un posicionamiento claro en relación a los derechos humanos. A través de lineamientos claros, se le demandó al Estado la consolidación de la democracia para que el desarrollo cultural pueda ser verdaderamente libre. Y por último, planean

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p. 65. La posición alternativa se sumaría a otras dos formas propuesta por Williams: la de especialización y la de oposición.

⁷⁰ En entrevista con Gabriel González Suárez, en noviembre de 2016.

propuestas de transformación de las condiciones del campo artístico de la ciudad, planteando lineamientos que desafían los mecanismos de legitimidad y circulación de las obras.

Los lineamientos expresados en el “Estatuto” están vinculados menos a la intención de afianzar posiciones internas que marquen una oposición al orden establecido, que a proponer alternativas dentro de ese mismo orden; no para crear un orden nuevo, sino para transformar el existente. El grupo no se refiere directamente a una producción artística sino a un modo de funcionamiento del campo cultural: no buscan la caducidad de los salones, manifiestan que es preciso “definir, en lo inmediato, una política hacia los salones, que tendería, a la eliminación de los premios y restricciones, implementando un sistema de becas a través de un jurado elegido democráticamente por los artistas”; no abogan por que los artistas se alejen del Estado, proponen “exigir, hasta obtener, un proyecto cultural que concrete un apoyo oficial realmente democrático al sector de los aspectos de formación, producción y difusión”; no explicitan conductas anti institucionales, luchan por “la democratización absoluta de las instituciones oficiales, para que la comunidad toda pueda acceder a la actividad artística”⁷¹

En este punto, me interesa señalar la presencia de un artista que, aunque no es firmante de ningún documento que acredite la existencia de APA, sabemos que ha orbitado de manera permanente en la conformación y el desarrollo de este grupo. Se trata de Osvaldo Bogleione quien se encontraba, generacionalmente, más cercanos a los miembros de APROA, con quienes había compartido ciertas instancias de la vanguardia,⁷² y que sin embargo, el presente los encontraba ideológicamente distanciados. El señalamiento sobre la figura de Bogleione y las razones por las cuáles apoyó a APA interesa sólo si podemos vislumbrar allí uno de los principales focos de tensiones que mantuvieron ambos grupos.

⁷¹ APA (Artistas Plásticos Asociados) “Estatuto”, *op, cit.*

⁷² Me refiero a *A propósito de la cultura mermelada* (1966), *De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto* (1967) y *Siempre es tiempo de no ser cómplices* (1968).

Al respecto, los integrantes de APA tienen distintas versiones. Daniel García sostiene que “había una discusión que venía desde hacía mucho tiempo que enfrentaba a Boglione con los otros [Elizalde y Ghilioni]”⁷³. Esta discusión a la que refiere García, probablemente ha tenido sus orígenes en los modos en los que cada uno procesó la experiencia de la vanguardia. Por un lado, Boglione, sosteniendo una actitud experimental en sus producciones, y por otro lado, Elizalde y Ghilioni, retomando las actividades pictóricas a las que se habían enfrentado durante los sesenta. Estas tomas de posiciones, pudo haber acercado a Boglione hacia la agrupación APA por enfrentarse con sus preceptos a APROA. Lo que se dirimía era una discusión no resuelta entre distintos artistas que participaron de la vanguardia de los sesenta y que luego, siguieron sus desarrollos estéticos de maneras diferentes.

Sin embargo, en contraposición con esta mirada, Claudia del Río argumenta que Boglione “sostuvo una actitud experimental en el arte y en los medios de circulación en el arte y [que] estaba absolutamente convencido de cierta práctica”⁷⁴, por lo tanto, atribuye a esas cualidades su cercanía a los artistas jóvenes de APA. Recordemos que Boglione había formado parte desde 1980 del ya mencionado Grupo Azul junto a jóvenes artistas. Roberto Echen, en cambio, aporta una perspectiva diferente sobre aquella situación afirmando que “Boglione sabía que le iban a ofrecer la dirección de la Musto en 1984 y alentó la formación de APA porque estaba buscando gente”⁷⁵. Teniendo en cuenta el devenir de los hechos, podemos ver que muchos de los integrantes de esta agrupación fueron, luego, docentes de la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, como el mismo Roberto Echen, Gabriel González Suárez, Graciela Sacco y Silvia Chirife.

El hecho de que Boglione haya sido nombrado director de la Escuela Musto apenas recobrada la democracia (1984-1996), se enmarca en un contexto en que muchos artistas e intelectuales que habían participado de la vanguardia y de manifestaciones colectivas que habían sido silenciadas y reprimidas durante la dictadura, han sido

⁷³ En entrevista con Daniel García, Rosario, diciembre de 2016.

⁷⁴ En entrevista con Claudia Del Río, Rosario, noviembre de 2017.

⁷⁵ En entrevista con Roberto Echen, Rosario, marzo de 2017.

visibilizados y reconocidos ocupando cargos en instituciones públicas. Al caso de Boglione, se suma el de Rubén Naranjo como director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (1984), el de Noemí Escandell como docente titular de las cátedras de Pintura I, II, III y V y Dibujo III (1985) y el de Graciela Carnevale, como docente titular de la cátedra de Pintura I y IV (1984), de la carrera de Bellas Artes de la UNR.

Durante los primeros meses de la democracia los diferentes agentes del campo del arte se estaban reorganizando: los artistas, las instituciones públicas, los circuitos artísticos y las discusiones emergentes. Daniel García recuerda que “lo que estaba en discusión era acentuar la participación de los artistas en las gestiones culturales de la ciudad, tener voz y votos en esas cuestiones [...] una mayor participación y un manejo y control de las instituciones relacionadas con la cultura”⁷⁶. Dentro de este panorama APROA y APA jugaron dos papeles a la vez cercanos y opuestos.

Con esta posición, APA fue parte de una postulación de principios culturales y políticos más generales: exigieron un estado bueno y presente no solo en políticas culturales sino también en derechos humanos, que garantice trabajo y una economía estable. En ese sentido, la postura de APA fue, sí, una postura de oposición contra el terrorismo de estado de los años anteriores, contra las torturas y desapariciones, contra el manejo caprichoso e irresponsable del capital simbólico; no desde la ruptura sino desde la apuesta al consenso, a la escucha colectiva y a la pluralidad de voces como única vía de reconstrucción democrática.

⁷⁶ En entrevista con Daniel García, Rosario, diciembre de 2016.

III

Sentido público y acción colectiva: dos manifestaciones de APA

1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario

La primera manifestación pública llevada adelante por APA fue la muestra *1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario* que tuvo lugar en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino entre el 28 de septiembre y el 7 de octubre de 1984. La exposición, ubicada en la mitad de la planta alta del museo, exhibió una serie de obras, documentos y material de archivo de las experiencias vanguardistas de la segunda mitad de los años sesenta en Rosario. En ese momento, la información sobre ese período se encontraba muy dispersa y no existía un trabajo que sistematice estas manifestaciones. De manera que la tarea de revisión y recopilación de datos emprendida por APA se dio, fundamentalmente, a través del contacto directo con los propios protagonistas. Gabriel González Suárez relata esta experiencia de la siguiente manera:

La década del sesenta era algo de lo que no se hablaba, incluso los propios protagonistas negaban haber estado [...] Recuerdo haber tenido que hablar con algunas personas dos o tres veces para que aceptara, y cuando empezaba a hablar, hablaba mucho. Hicimos primero un relevamiento que consistió en ver los nombres de todos. Eso nos llevó mucho tiempo, por tres razones diferentes: algunos porque renegaban de todo eso (Ghiloni y toda esa gente, ellos se sintieron incómodos con que esto apareciera), o en otros casos, que para mí fue el más interesante que es el de Bortolotti, que después entró en una crisis personal por la que no se dedicó más al arte y no hizo más muestras, en ese caso era gente que se había retirado directamente del arte, y había otros, como el caso de Renzi, que volvieron a la pintura. [...] Todo el trabajo fue con mucho temor y muy lento.

Yo no recuerdo cuánto tiempo estuvimos pero sí recuerdo que mi mayor trabajo de ir a recabar gente fue con Daniel García y Graciela Sacco.⁷⁷

Por su parte, Daniel García recuerda:

Se pudo reunir bastante material, bastante documentación, algunas obras que habían sobrevivido. Montamos esa muestra, que fue una tarea descomunal para nosotros que no teníamos prácticamente experiencia. Yo recuerdo que en el montaje los que más estuvimos ahí trabajando fuimos Gabriel [González Suárez], [Carlos] Cantore y yo; Silvia Chirife hacía de mensajera, iba y venía con la moto. Fuimos a hacerles entrevistas a varios artistas. A Renzi lo entrevistamos en el Hotel Rosario, que estaba por la calle Corrientes, él justo había venido a Rosario porque se estaba por hacer en el Castagnino una retrospectiva de él. Elizalde y Ghilioni también se engancharon y nos dieron muchos bocetos de obras de los sesenta.⁷⁸

Las complicaciones para conseguir el material para realizar la muestra no parecen haber estado vinculadas tanto a las dificultades operativas del grupo como a las complejidades que suponía reponer esos relatos, documentos y obras. Los integrantes de APA estaban interesados en conocer esa parte de la historia a la que no podían acceder ni desde los libros o la universidad, ni desde las obras o las exposiciones, ni siquiera desde las memorias de alguna fotografía.

Justamente lo que buscaban los integrantes de APA con esta muestra, era quitarle el halo de misterio que encerraba la década del sesenta: conferir visibilidad a esas obras, poner en palabras esas experiencias y nombrar a quiénes habían sido sus protagonistas otorgándole a esas manifestaciones la entidad de la que carecían para estudiarlas, ponerlas en discusión y restituirlas. Roberto Echen dice “teníamos que sacarnos de arriba los sesenta”; Silvia Chirife dice “tuvimos la obligación de volver a instalarlos”. En la primera página del catálogo de la muestra el grupo manifiesta los siguientes objetivos:

⁷⁷ En entrevista con Gabriel González Suárez, en noviembre de 2016.

⁷⁸ En entrevista con Daniel García, Rosario, diciembre de 2016.

En la necesidad de proyectarnos sobre el medio, iniciamos nuestra actividad con una muestra sobre el arte de vanguardia realizado en la ciudad de Rosario entre los años 1966 y 1968. La elección de este período tiene por objeto presentar lo realizado en una época relativamente cercana e insuficientemente conocida por las nuevas generaciones. Es por ello que hemos reunido la obra supérstite de sus protagonistas así como la mayor cantidad de documentación a los efectos de aportar al conocimiento de este fenómeno lo más objetivamente posible. Esto es abordarlo, despojados de una visión nostálgica y apologética del pasado, con la intención de rescatar actitudes que forman parte de nuestra historia plástica.⁷⁹

Esta mirada hacia al pasado despojada de “nostalgia” le otorga a la acción un carácter crítico. Para aportar conocimiento a un fenómeno “lo más objetivamente posible” es necesario dar todo a ver y generar un relato historiográfico. Esa fue la tarea que emprendió APA a partir del acercamiento a quienes habían formado parte de aquellos desarrollos. Los relatos de estos artistas, una vez superada la resistencia inicial, fueron la fuente principal en la reconstrucción de aquel período.

En un recorrido cronológico, la muestra incluye obras de todos los artistas del Grupo de Arte de Vanguardia. Gran parte de las producciones realizadas durante ese período eran conceptuales: situaciones, ambientaciones o elaboraciones de una materialidad muy efímera y endeble. A diferencia de los desarrollos minimalistas y conceptuales que se estaban produciendo por ese entonces en Nueva York, cuyo representante más visible fue Sol LeWitt a quien sabemos que los artistas locales conocían y discutían⁸⁰, las producciones conceptuales argentinas estuvieron vinculadas a factores que trascendieron la pureza de las formas. Una de las características de los conceptualismos latinoamericanos, tal como lo señala Camnitzer, es la implicancia que tuvo la desmaterialización, ya que “en el contexto latinoamericano la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación

⁷⁹ APA (Artistas Plásticos Asociados), *1966-1968 Arte de Vanguardia Rosario*, cat. exp., Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, septiembre de 1984.

⁸⁰ Sabemos que el artista norteamericano visitó el Di Tella en el 67 y conoció a Norberto Púzzolo. LUCERO, María Elena, “Guiños geométricos y paisajes minimalistas, preludios de una síntesis visual” en, LONGONI, Ana, *Norberto Púzzolo*, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2013, p. 82.

formalista [sino que] se convirtió en un vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficacia, su accesibilidad y su bajo costo”⁸¹. Pero además, el autor señala que la reducción del material estuvo a favor de la claridad en la transmisión del mensaje, ya que la organización de una comunidad receptiva fue un aspecto fundamental en los desarrollos nacionales. Pero también podemos agregar, que el motivo de la materialidad relativa respondió a una intención de no mercantilización de aquellas producciones.

Más allá de la voluntad de no conservación de estas obras,⁸² la propia materialidad llevó a que muchas se perdieran, por eso fueron reconstruidas para la muestra en el museo. Entre las piezas que se reconstruyeron se encuentran *1/4 del volumen total* y *1/8 del volumen total*, de Norberto Puzzolo, *Un kilo de plomo y un kilo de plumas*, de Graciela Carnevale, obras exhibidas en la muestra *OPNI* (Objeto Pequeño No Identificado), que tuvo lugar en la Galería Quartier de Rosario en el año 1967, cuyo afiche, con un dibujo realizado por Juan Pablo Renzi⁸³, se exhibió en la muestra.

También se reconstruyó *La línea*, de Norberto Puzzolo, consistente en una tanza vertical de piso a techo junto a *Situación real*, tres carteles ubicados dos a cada lado de la línea y uno en el piso con el texto “Situación real compuesta por usted y los demás espectadores que observan la obra de Norberto Puzzolo”. Algunas obras de Juan Pablo Renzi, como “Agua de todas partes del mundo”, de la serie *Proyectos con agua*, consistente en 49 botellas de vidrio con agua de distintos lugares, y dos obras de la serie *De representaciones sólidas del agua y otros fluidos*, se trató de “Representación de la forma y el volumen en proporción del contenido en agua del lago de Parque Independencia”, y “Cubo de hielo y charco de agua”, ambas de 1966, de las que además

⁸¹ *Ibidem*, p. 48.

⁸² Graciela Carnevale pondrá en cuestión esta mirada alegando que, sobre todo durante el Ciclo de Arte Experimental, “éramos conscientes de que nosotros debíamos generar nuestras propias noticias”. Y recuerda que a mediados del 68 les pidieron de los diarios algún registro de esas acciones, pero ellos no tenían fotos. Hasta que Aldo Bortolotti le pide a un amigo que había hecho un curso de fotografía que sea el fotógrafo del grupo. Entonces llega Carlos Militello, que tenía 18 años en ese entonces. Desde ese momento, Militello empieza a tomar fotografías de todo lo que pasaba en el grupo, por eso, del ciclo Experimental a partir de esa fecha, están las fotos de las obras. En entrevista con Carnevale Graciela, Rosario, junio de 2018.

⁸³ Renzi lo relata en entrevista con FANTONI, Guillermo, en *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, p. 47.

se exhibieron copias de los bocetos. Estas obras de Renzi luego serían exhibidas en una retrospectiva del artista que tendría lugar en el mismo museo inmediatamente después de la exposición organizada por APA.⁸⁴

Pero además de la reconstrucción de las obras que no habían sido conservadas, APA decide construir una obra de Norberto Puzzolo que nunca se había concretado. Se trata de *Determinado lugar de la sala y de los espectadores que la habitan*, consistente en un vidrio rectangular emplazado de manera vertical en el medio de la sala con el objetivo de que el espectador transite alrededor del mismo y se sienta, al mismo tiempo, observador y observado. Este fue un proyecto que el artista había enviado a Jorge Romero Brest, en ese momento director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, (1967), pero no pudo concretarse por falta de financiamiento.⁸⁵

Teniendo en cuenta las complicaciones y resistencias para conseguir el material en muy poco tiempo sumadas a las dificultades para financiar la producción de la misma hubo obras que no pudieron reconstruirse. Sin embargo, se apeló a la exhibición del registro. Tal es el caso de las estructuras primarias de Noemí Escandell, Norberto Púzzolo y Graciela Carnevale exhibidas en *Estructuras II* en la Sociedad Hebrea de Buenos Aires en 1967 en el marco de la *Semana del Arte Avanzado en la Argentina*.

Con respecto a estas obras, Puzzolo recuerda que, luego de la exhibición en Buenos Aires, viajaron directamente a una muestra a Uruguay y que, al finalizar, “no había plata para traerlas y había que repatriarlas, y fue el Dr. Slullitel quien pagó eso”⁸⁶. Graciela Carnevale recuerda que esas piezas estaban paradas en la aduana y que para que ingresen al país había que pagar una cifra muy alta que ellos no podrían afrontar. La decisión de que Slullitel pagara esa fianza se tomó en grupo, recuerda Carnevale, y confirma la versión de Puzzolo de que “fueron a parar a una terraza”:

⁸⁴ La muestra de APA se realizó sólo en la mitad del ala superior del museo porque en la otra mitad estaban guardadas las obras de Renzi que se mostrarían en la próxima muestra.

⁸⁵ LUCERO, María Elena, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁶ En entrevista con Norberto Puzzolo, Rosario, junio de 2018.

Un día voy a visitar a mi hermana que estaba por calle San Juan y Laprida y me asomo a la ventana interna y veo en un techo toda una estructura que voy mirando un poco más y eran nuestras obras en el techo. Entonces ahí me doy cuenta que a la vuelta estaba el Sanatorio Laprida que era el sanatorio del Dr. Slullitel y entonces muchas de las obras él las tenía dentro del sanatorio pero estas otras obras que eran más grandes, estructuras primarias, etc., quedaron ahí arrumbadas por años.⁸⁷

Además de los registros de estas estructuras primarias que se habían deshecho, se mostraron fotos de las distintas muestras del *Ciclo de Arte Experimental*, que presentaban una materialidad cada vez más liviana hasta convertirse en acciones y situaciones concretas. También se exhibieron las distintas etapas de *Tucumán Arde*: los registros fotográficos tomados en esa ciudad, los de la campaña publicitaria previa a la Primera Bienal de Arte de Vanguardia, y los de la muestra realizada en la CGTA Rosario.

Es interesante pensar que el material de archivo se exhibió del mismo modo que las obras de arte: enmarcados y sobre la pared. Entre las piezas de archivo que se mostraron se encontraban los carteles diseñados por Puzzolo de cada una de las muestras del *Ciclo de Arte Experimental*, las hojas de sala de cada una de las muestras, notas de diario sobre las diferentes instancias en las que se vio involucrado el GAV, afiches de muestras en las que participaron y un texto titulado “Les fils de Marx et Mondrian”, un ensayo sobre la vanguardia argentina de los sesenta publicado en la revista *Robho* de París⁸⁸ que Roberto Echen tradujo para la ocasión.

⁸⁷ En entrevista con Graciela Carnevale, Rosario, junio de 2018.

⁸⁸ Me refiero a "Dossier Argentine: Les Fils de Marx et Mondrian", *Robho*, Paris, N° 5-6, 1971, pp. 16-22.



Afiche de difusión de la muestra.
Diseño: Gabriel González Suárez.
Archivo: Norberto Puzzolo.



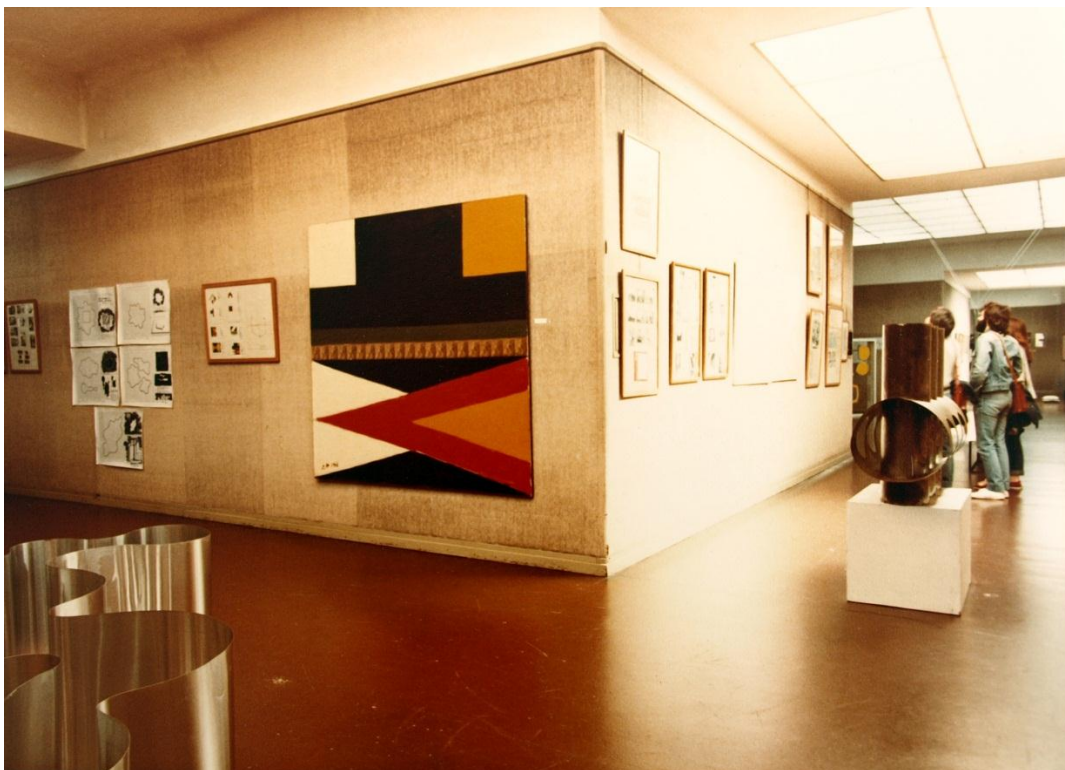
Reconstrucción de obra de Juan Pablo Renzi y registro de Estructuras Primarias.
Foto: Norberto Puzzolo.



Obras reconstruidas de Graciela Carnevale, Norberto Puzzolo y Osvaldo Boglione.
Foto: Norberto Puzzolo.



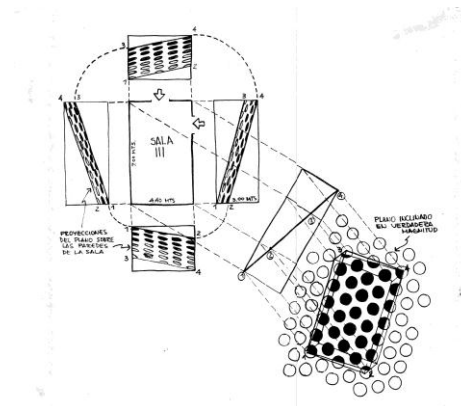
Obra de Norberto Puzzolo construida por primera vez.
Foto: Norberto Puzzolo.



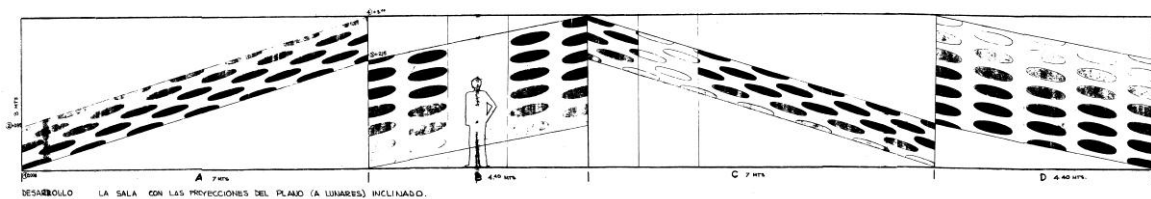
Vistas de salas. Fotos: Norberto Puzzolo.



Reconstrucción de boceto realizado por
 Aldo Bortolotti.
 Archivo: Gabriel González Suárez



"EL PLANO INCLINADO"



LA PROYECCION DE LOS LUNARES, QUE SE
 LA PROYECCION DEL PLANO INCLINADO
 CON ELABORACION DE LA SALA

"EL PLANO INCLINADO"
 ALDO BORTOLOTTI
 1967

Boceto de la obra *El plano inclinado* de Aldo Bortolotti. Archivo: Gabriel González Suárez.



Reconstrucción de la obra de Juan Pablo Renzi. Obra de Eduardo Favario.
Foto: Hugo Cava.



Bocetos de Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde.
Foto: Norberto Puzzolo.



Afiches de muestras del *Ciclo de Arte Experimental*. Foto: Norberto Puzzolo.



Collage con imágenes de performance del *Ciclo de Arte Experimental*.
Foto: Norberto Puzzolo.



Reproducciones y traducción del texto sobre *Tucumán Arde* en la Revista *Robhó*.
Foto: Norberto Puzzolo.



Vista de sala con obras actuales de los artistas de la vanguardia.
Foto: Norberto Puzzolo.

También se mostraron obras de arte. Se exhibieron pinturas de un constructivismo metódico de Aldo Bortolotti realizadas en 1966, junto a sus bocetos que él mismo redibujó especialmente para esa muestra. De este artista, también se pudo ver el proyecto de *El plano inclinado* de 1967, ambientación construida con hojalata pintada con esmalte sintético que proyectaría lunares sobre las paredes de la sala. Formaron parte de esta muestra, pinturas de Eduardo Favario de 1966, donde el artista explora el dinamismo espacial del expresionismo a través de grafismos enérgicos y dramáticos, que durante los próximos años seguiría elaborando con resultados más ambientales.

Con una propuesta pop de planos de colores saturados y figuraciones sintéticas, se exhibieron obras de Tito Fernández Bonina y Noemí Escandell. También pinturas y dibujos de Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde de corte más constructivistas, con planos de colores y líneas rectas o curvas. Hubo pinturas más matéricas e informalistas de Jaime Rippa, Osvaldo Boglione, Guillermo Tottis y Ana María Giménez. Es interesante señalar que algunos miembros de la vanguardia participantes de esa muestra insistieron en incorporar una sala con producciones actuales. El diseño de montaje y el tono de esa sala, contrasta abruptamente con el resto de la muestra, ya que se observan obras diversas que responden a búsquedas y procesos diferentes generando un ambiente fragmentado y casi sin guión.

Entre quienes aceptaron participar de esta sala se encontraron Norberto Puzzolo, Osvaldo Boglione, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni y Jaime Rippa. Elizalde y Ghilioni habían retomado la práctica pictórica y presentaron oleos de colores desaturados que representaban espacios u objetos íntimos y cercanos, ya sea en el propio barrio o en el interior de algún hogar. Jaime Rippa también presentó una propuesta de un realismo intimista. Por su parte, Boglione presentó unas esculturas informalistas de piso realizadas probablemente con algún material que combine cartón con engrudo y telas quemadas, muy representativas de un cuerpo incinerado y amordazado en colores negro, blanco y rojo. Puzzolo presentó un collage de trozos de fotos pegadas montado en bastidores de madera. De estas obras derivará su serie

Nunca Más, realizadas con fotos de fragmentos de su documento de identidad y con recortes de diarios que, en noviembre de 1984 expondrá en la galería Miró.

De manera que la heterogeneidad de esta sala transparentaba los distintos y dispares desarrollos de los artistas que habían compartido el proyecto vanguardista: algunos que continuaron con las estéticas de experimentación que trabajaron por aquellos años, otros que habían desarrollado otras modalidades de producción, muchas veces, a contrapelo de los planteos de los sesenta, y otros, con propuestas que seguían el hilo de la experimentación pero en sintonía con las estéticas de los nuevos tiempos. Podemos pensar que esta sala fue la que expresó con mayor claridad las lecturas que se hicieron sobre los sesenta posteriormente. Culminar el recorrido de la muestra con esa sala planteaba la pregunta que recién comenzaba a pensarse.

Ni clima, ni mito: construcción colectiva de la historia

Las jornadas de debate fueron un dispositivo que reforzó la intención de APA de conocer y dar visibilidad a manifestaciones artísticas de las que se sabía muy poco. Guillermo Fantoni coordinó las tres jornadas que tuvieron lugar en la sala central del museo el 28, 29 y 30 de septiembre del 1984 y asesoró al grupo en diversos aspectos de la muestra. La década del ochenta fue un eslabón clave en la elaboración de su discurso sobre la modernidad rosarina; una historia que hasta el momento era potestad de artistas y funcionarios, de críticos y coleccionistas. En el texto del catálogo de la muestra, Fantoni formula un relato del arte local en paralelo al del arte argentino donde identifica “fenómenos de ruptura” encarnados en manifestaciones colectivas como la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos en la década del treinta, el Grupo Litoral en los años cincuenta y el Grupo de Arte de Vanguardia en la década del sesenta:

A casi dos décadas de sus comienzos, con una perspectiva de tiempo, el fenómeno de la vanguardia, con sus particularidades, es pasible de ser relacionado con otros similares dentro del arte de Rosario. Unido al primer grupo renovador de la “Mutualidad”, por sus transformaciones estéticas y sus

implicancias socio-políticas, se relaciona también con el segundo grupo renovador representado por el “Grupo Litoral” –cuyas derivaciones estéticas intentó superar– debido a que comparte con ambos la intención de crear una alternativa cultural frente al medio. Es por ello, que la vanguardia de los años sesenta, comprensible por una serie de factores que hacen al contexto más amplio de los movimientos universales, está profundamente entroncada con un devenir histórico del cual se presenta como última superación.⁸⁹

El texto es interesante no sólo por ser uno de los primeros en Rosario que expone con rigurosidad histórica un relato del arte local, sino porque brindaba información sistematizada sobre ese período incluyendo una completa cronología y exponiendo las particularidades que diferenciaban a estos procesos de los ocurridos en Buenos Aires. Es decir que, a contrapelo de las miradas que tendían a homologar los desarrollos del arte argentino con el arte producido en Buenos Aires, Fantoni identifica movimientos de ruptura tanto estética como política dentro de la ciudad de Rosario, y que han significado importantes renovaciones dentro del ámbito del arte nacional. Y particularmente en este texto se pone énfasis en el análisis de las manifestaciones de la década del sesenta como la culminación de las rupturas en el arte local. Fantoni plantea que la diferencia fundamental de las producciones de la segunda mitad de los sesenta con las anteriores, es que “hasta ese momento, podemos hablar de transformaciones formales dentro de los mismos medios técnicos, a lo que ahora se agrega la experimentación sobre otros materiales y la realización de un tipo de obras que incluso llegan a superar lo estrictamente formal.”⁹⁰. Esta mirada remarca ciertos rasgos que otorgan a estas manifestaciones carácter de excepcional dentro del arte rosarino y argentino.

En el texto lo expresa de la siguiente manera:

Una mayor fluidez de la información, la permeabilidad cultural propia de nuestro país, y la acción de diversos organismos difusores y mediadores que en el ámbito privado u oficial organizaron acontecimientos internacionales,

⁸⁹ FANTONI, Guillermo, “El devenir de una vanguardia–Consideraciones”, en *1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario*, op. cit.

⁹⁰ *Ibídem*.

contribuyeron para que Buenos Aires se convierta en ese momento en uno de los centros más importantes del arte avanzado en el mundo. Dada esta particular coyuntura en Buenos Aires y por un mecanismo análogo trasladado al interior, Rosario se convierte en un ala importantísima y con características propias dentro de ese movimiento, destacándose como elemento diferencial una mayor gravitación ideológica y un carácter alternativo y contestatario, probablemente vinculado al hecho de no existir en nuestra ciudad organismos que, como el Instituto Di Tella, favorecieran las investigaciones visuales y la actividad experimental.⁹¹

Siguiendo este planteo, en la década del sesenta, la carencia de espacios que incentiven el desarrollo y legitimen la experimentación artística de la ciudad volvió más radicales a los movimientos de ruptura e impulsó su alejamiento de las instituciones oficiales. Esta ruptura con la “institucionalidad del arte” se comprende mejor si tenemos en cuenta que estos movimientos se dieron en un contexto de crisis de la relación del arte con la sociedad. Pero además, es preciso contemplar el escenario político de aquellos años signados por la censura militar que produjo un corte repentino en la producción y en la aparición pública de los artistas.

En la década del ochenta, en un momento de reconstrucción democrática en donde era preciso liberar al presente de los desastres ocurridos durante la década anterior, desde el campo del arte, APA reclamó el reconocimiento de aquellas manifestaciones de vanguardia que habían sido abruptamente silenciadas y que proponían no sólo la renovación de las formas en el arte, sino también una transformación de la política a través de perspectivas de izquierda.

Ante la profundización de la pregunta sobre por qué rescatar las manifestaciones vanguardistas de los sesenta, es preciso tener en cuenta que, si bien las circunstancias y las condiciones históricas eran diferentes, APA compartió con la vanguardia de los sesenta cierta visión vinculada a la importancia de transformar las sociedades para generar un mundo más justo: unos desde contextos hostiles propiciando la ruptura y

⁹¹ *Ibídem.*

la anti institucionalidad, otros desde una perspectiva de reconstrucción a través de la generación de consensos y propuestas que traccionen una nueva institucionalidad.

Es preciso señalar que algunos integrantes de APA como Gabriel González Suárez, Graciela Sacco y Carlos Cantore, fueron miembros activos del Movimiento al Socialismo. El MAS, como se conoció popularmente, fue un partido político de izquierda fundado en 1982 por Nahuel Moreno y Luis Zamora con la voluntad de seguir los preceptos políticos impulsados por el Partido Socialista de los Trabajadores, que había sido proscripto por la última dictadura militar. Este punto permite traslucir otro factor importante que, posiblemente, se haya jugado aunque de manera tácita, en el rescate que APA realizó de este período: los miembros de ambos grupos compartían afinidades ideológicas de izquierda y compartían la militancia de estos ideales a través de la participación activa en las nuevas formas de la izquierda de los sesenta o el MAS en los ochenta.

Si bien no puede sostenerse que el MAS haya tenido una injerencia directa en la conformación de APA o que haya otorgado un auspicio formal a la muestra, es posible apreciar ciertas afinidades ideológicas en la posición interna que expresa el grupo y en las manifestaciones públicas que han realizado. Esta perspectiva que en los sesenta se manifestó a través de la ruptura con los cánones establecidos desde el arte y la sociedad, en los ochenta pudo haber estado vinculada a la voluntad de generar transparencia en los hechos de la historia, y de democratización de la cultura y el arte.

Las tres jornadas que tuvieron lugar en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino tuvieron una concurrencia masiva. Si a través de la muestra el grupo otorgó visibilidad a las manifestaciones de este período, las jornadas convocaron la palabra de los propios protagonistas. Según lo recuerdan algunos integrantes de APA reunirlos a todos fue un trabajo arduo y difícil. Muchos de los artistas luego de retirarse del circuito del arte y pasar a realizar otras actividades no se veían desde entonces. Fantoni recuerda que esa reunión, generó una situación por momentos tensa y compleja:

Yo coordiné tres jornadas de debate, que me costaron quedar petrificado el lunes siguiente, por llevar adelante una tarea que nos desbordaba. Estábamos trabajando con procesos muy densos, con gente que venía de experiencias muy problemáticas, que no eran de nuestra generación y que habían tenido problemas que nosotros no habíamos vivido, problemas con las galerías y los museos. Entonces me acuerdo que Naranjo en el medio de las jornadas de debate, cuando yo planteo lo de *Tucumán Arde*, dice “*Tucumán Arde* no se explica, es un clima”. Y nuestra propuesta era que las obras se explican, no son climas, ni mitos, en todo caso, se construyen como mitos o climas o se construyen como procesos históricos que son explicables al gran público.⁹²

Esa postura resultaba clara para APA y quienes trabajaron en la construcción de esta muestra, pero no para muchos de quienes habían sido parte de aquellas experiencias. Sin embargo, desde el presente, Norberto Puzzolo tiene una visión diferente:

A mí me cuesta ver a *Tucumán Arde* como una cuestión épica, sobre todo a la luz de lo que ocurrió después. Ponernos nosotros como unos actores revolucionarios, cuando a la gente después la mataban, yo creo que hay que ser muy pudorosos. [...] sí me parece que la parte rescatable de eso fue haber dejado la posición cómoda para hacer esto otro sin saber qué podía pasar. [...] En ese momento, claro que teníamos el volante de la historia en las manos, como dice Kundera en *La Broma*, íbamos a pegar el volantazo y a la vuelta de la esquina estaba la revolución, y no me preguntes qué iba a pasar con la revolución porque no lo sabía.⁹³

Muchos recuerdan un acontecimiento que tuvo lugar en el medio de una de las jornadas y que fue instrumentado por una persona del público que Roberto Echen identifica como Carlos Capella. Éste empieza a comer mermelada en alusión a la pintura mermelada a la cual se habían opuesto los vanguardistas, y Puzzolo, furioso, responde “muchachos, después de lo que pasó en este país, más que mermelada habría que comer mierda”. Este acto anecdótico, evidencia una de las discusiones que

⁹² En entrevista con Guillermo Fantoni, Rosario, marzo de 2017.

⁹³ En entrevista con Norberto Puzzolo, Rosario, junio de 2018.

se mantuvieron durante estas jornadas, en donde podía existir algún tipo de cuestionamiento hacia quienes se habían despegado con vehemencia de la institucionalización del arte y ahora estaban mostrando sus obras en el museo. Esta discusión respondía a preceptos ya caducos de la idea de vanguardia en un contexto nuevo. El presente ponía en juego cuestiones diferentes, como el posicionamiento de una parte de la historia y la construcción colectiva de los relatos oficiales. Incluso el mismo Puzzolo reconoce que “no había ninguna cuestión reverencial en eso”.

Lo que importaba e impactaba en ese momento era el hecho de reunir a todos esos artistas que durante años no tuvieron participación pública en el arte. Gabriel González Suárez recuerda que “más que lo que se dijo era la presencia, la presencia de ellos y la presencia de esa muestra, porque ya no es sólo poner la obra sino poner el cuerpo”.⁹⁴ La muestra y los debates funcionaron como reencuentro entre los artistas ofreciendo un contexto propicio para repensar críticamente las propias prácticas. Esta muestra significó una mirada reflexiva sobre aquellos desarrollos, los estudió y los sistematizó para volver a pensarlos y construir colectivamente una identidad del arte local.

⁹⁴ En entrevista con Gabriel González Suárez, noviembre de 2016.



Charla en la sala central del museo. Autor desconocido. Archivo: Norberto Púzzolo.

Las jornadas de debate transparentaron gran parte de estas discusiones y comenzaron a trazar las primeras líneas de esta historia. Daniel García coincide con Guillermo Fantoni en que APA se hizo cargo de discusiones que venían desde antes y ubica claramente el foco en dos maneras de tramitar la salida de la vanguardia:

Eso se entronca con discusiones que nos excedían, que venían de antes, que habían quedado sepultadas y que nosotros retomamos. Por eso nos ponemos a investigar el tema de las vanguardias, eran discusiones que venían desde antes, posiciones estéticas y políticas enfrentadas a las que nosotros recién llegábamos. Ahí, entre la gente cercana a lo que fue APA estaba Cantore y Boglione, que tenían una postura política y estética más enfrentada a Elizalde y Ghilioni. Y ahí empezábamos a ver cómo muchos que habían sido alumnos de Grela, como Elizalde, Ghilioni o Renzi, toman posiciones diversas, cosa que es un poco lo que aprendimos de este trabajo de investigación: todo el proceso de la vanguardia de Rosario en la década del sesenta fue muy intenso y acelerado que llevó a una verdadera crisis a todos los que la protagonizaron, una crisis de la cual cada uno salió como pudo.⁹⁵

De alguna manera, García está marcando dos posturas bien diferentes dentro de los integrantes de la misma vanguardia:

Lo que estaba en juego un poco, era buscar un enfrentamiento entre Boglione y Cantore con el otro grupo, el de Elizalde y Ghilioni. Un poco era mostrar “nosotros somos los buenos, ellos son los malos”. Nos apoyaron mucho en hacer esa muestra porque íbamos a demostrar esa tesis. Cosa que para mí no era tan clara incluso en ese momento. Había una forma de ver la postura de Elizalde y Ghilioni como un retroceso en el tiempo, sin embargo, ahora lo veo más como una búsqueda por otra línea, como una línea más propia, más alejada de los mandatos de lo que sería una vanguardia internacional, retomar otros caminos por fuera de los caminos tradicionales del modernismo. Creo que ellos se daban cuenta de que estaban metidos en un proceso al que eran en cierta forma, ajenos. No tanto como una cuestión de conservadurismo, sino más como una búsqueda de identidad.⁹⁶

⁹⁵ En entrevista con Daniel García, Rosario, diciembre de 2016.

⁹⁶ *Ibídem*.

En el mismo momento en que APA inaugura 1966-1968 *Arte de Vanguardia en Rosario* en la planta alta del museo, el grupo APROA organiza la exposición *Muestra de Pintores* con producciones de sus miembros y otros artistas invitados⁹⁷ en la planta baja del mismo museo. En el marco de esta muestra, la prensa local de la época, ha difundido en reiteradas oportunidades, las actividades organizadas por este grupo en aquellas fechas. Entre ellas se encuentran la proyección de un audiovisual sobre los pintores rosarinos Tito Benvenuto, Domingo Candia y Manuel Musto en el Museo Castagnino⁹⁸. Pero además, APROA organizó en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia otra muestra sobre grabadores y escultores rosarinos por la misma fecha. En el marco de esta muestra, que estuvo habilitada entre el 2 y el 13 de octubre de 1984, se realizaron también múltiples actividades abiertas al público entre las que una nota de difusión del diario *La Capital* señala: “como parte del plan de actividades culturales que se llevan a cabo en las instalaciones del Centro Cultural Bernardino Rivadavia, se brindará un audiovisual y visita guiada sobre la escultura. El miércoles 10, a las 18, se efectuará una mesa redonda sobre “La escultura: su lenguaje”; en tanto que el viernes 12, a las 19, se proyectará un audiovisual sobre grabado. Por último, el sábado 13, de 10 a 13, por primera vez en Rosario, la muestra de escultura se trasladará a la plaza Pinasco, donde cada artista dialogará con el público”⁹⁹

En el mismo momento, dos grupos que se percibían con intereses opuestos realizan manifestaciones públicas que apuntan a organizar diferentes comunidades

⁹⁷ Artistas expositores: Araldo Acosta, Alejandra Arkhinpenko, Rosa Aragone, Laura Azar, Lía Bauman, Angela Barr, Pedro Barrera, Clelia Barroso, Héctor Beas, María Inés Berdicever, Olga Biebel, Gretel Broyn, Arnoldo Gualino, María Inés Cabanillas, Kika Casco, Verónica Celman, Jorge Colombo, Fernando Cochet, Carola Conte, Juan Carlos Corvalán, Luis Correale, Rubén de la Colina, Ana Degrandi, Martha Gravina de De Gregorio, Gabriela Gorkin, Roberto De Vittorio, Rubén Echagüe, Rodolfo Elizalde, Graciela Fernández Corti, Guillermo Fernández de Gamboa, Mónica Figuerola, Raúl Gallo, Carlos Gatti, Carlos González, Emilio Ghilioni, Juan Grela, María Esther Gulino, Aid Herrera, Ambrosio Gatti, Liliana Jones, Francisco Lamenza, María Ester Linaro, Beba Esther López Tuttera, Lidia Madrid, Marta Magnani, Alberto Maquiavelli, Fabián Marcaccio, Manuel Martínez, A. Mastromauro, Jorge Martínez Ramseyer, Cristina Moisseeff, Felipe Muro, Hilario Navarro, Jorge Orta, Roberto Ostiz, Luis Ouvrard, María Elvira Pantarotto, José Pereiro, Aldo Piccione, Rafael Piraino, Perla Pratts, Carlos Raffo, Julio Rayón, Laura Ramos, Jaime Rippa, Marcelo Rufino, Daniel Scheimberg, Pedro Sinópoli, María Suardi, Juan Tortá, Norberto Torti, Damaso Valdés, Olga Vitábile, Patricia Vidour, Alicia Vogel, Liliana Zabalúa, Graciela Zorzoli, Luis Ramoneda, Julio Vanzo. APA (Artistas Plásticos de Rosario Agremiados), Afiche de promoción de *Muestra de Pintores*, 1984, Biblioteca Castagnino+Macro.

⁹⁸ S/A, “APROA”, *La Capital*, Rosario, 27 de septiembre de 1984, s/p.

⁹⁹ S/A, “APROA”, *La Capital*, Rosario, 3 de octubre de 1984, s/p.

receptivas. Si en un momento inicial, APA se conforma como asociación en un gesto de reacción a la creación de otra asociación, hacia el segundo semestre del año 1984 a una exposición organizada por APA, se responde con otra exposición organizada por ARPOA. Resulta interesante que el momento de mayor tensión entre ambas asociaciones se da en relación a la organización de dos exposiciones. Incluso, es preciso señalar el hecho de que algunos artistas miembros de APROA que, por aquellas fechas, estaban exponiendo sus obras en la galería Miró, hayan retirado sus obras a causa de la participación de Fantoni en la organización de la muestra organizada por APA.

Las exposiciones, una vez más, como terrenos de reflexión crítica y espacios de construcción, diálogo y tensión. Desde hace varios años diversos historiadores del arte han apuntado sus estudios sobre el campo específico a partir del análisis de las exposiciones. En este sentido, Ana María Guasch identificará un cambio de paradigma en los discursos sobre el arte que suponía un desplazamiento desde “el discurso de la creación, unido a la figura del artista y su trabajo individual, por el discurso de la recepción. Un discurso, el de la recepción, protagonizado no sólo por los creadores sino también por las instituciones, los curadores, los directores de museos, los críticos”.¹⁰⁰ Esta perspectiva reconoce la injerencia de todos los agentes del campo del arte en el proyecto creador del artista y nos ofrece una perspectiva más amplia de análisis.

En este contexto la exposición quizás, sintetizaba los propósitos de democratización que perseguía el grupo, sobre todo si tenemos en cuenta que la muestra se realizó en un museo público. Como señala Claire Bishop “los museos son una expresión colectiva de lo que consideramos importante en nuestra cultura y ofrecen un espacio para reflexionar y debatir acerca de nuestros valores; sin reflexión, no puede haber movimiento hacia adelante que pueda ser considerado tal”¹⁰¹. Siguiendo esta perspectiva, el museo es un espacio de reconocimiento, de validación,

¹⁰⁰ GUASCH, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009 [1997], p. 13.

¹⁰¹ BISHOP, Claire, *Museología radical o ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, CABA, Libretto, 2018, p. 86.

pero también de pensamiento y de construcción permanente. Más allá del clima de permeabilidad que atravesaban las instituciones en ese momento, APA instaló discusiones en torno al reconocimiento de los artistas como trabajadores, sobre la reformulación de políticas en los salones, sobre la democratización de las instituciones públicas y sobre el rol del Estado en materia de educación y cultura, alentándolo a tomar una mayor presencia en términos de fomento y difusión de las producciones artísticas. De manera que un museo público era el espacio exacto en el cual debían hacerse visible estas obras, estos artistas, esta parte de la historia ignorada por las instituciones públicas y, por ende, fuera del sistema de reconocimiento de los relatos oficiales.

Al Margen

Teniendo en cuenta que los miembros de APA eran artistas podemos inferir que el interés del grupo por ampliar los circuitos del arte de la ciudad y la demanda de un Estado más presente en asuntos culturales, estuvo relacionado, sin dudas, a su interés por proyectarse dentro del medio artístico local.

Luego de la muestra *1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario*, los integrantes de APA se plantearon, a través de la asociación, la edición de la carpeta de múltiples *Al Margen*. De aquella carpeta participaron Silvia Andino, Ernesto Arseli, Silvia Chirife, Claudia del Río, Roberto Echen, Patricia Espinosa, Mónica Figuerola, Daniel García, Gabriel González Suárez, Malva Leale, Sergio Mazzini, Ricardo Pereyra, Verónica Prieto, Graciela Sacco y Anabel Solari. La consigna era simple: cada uno hacía una libre interpretación del concepto “al margen”.

El concepto de margen que le dio nombre a la carpeta puede pensarse en múltiples facetas. En primera instancia, y en consonancia con la hipótesis de que el grupo tuvo un desarrollo alternativo, el margen sería el espacio en el cual percibirían sus propias prácticas artísticas, sus concepciones sobre cómo debería funcionar el sistema del arte actual y las manifestaciones artísticas de la historia que pretendían

hacer visible. Marginalidad fue un término que tomó más presencia en los desarrollos intelectuales de finales de la década y tuvo consecuencias directas en las prácticas artísticas. En el año 1987 se conformó en Buenos Aires el Grupo Periferia,¹⁰² un grupo heterogéneo de artistas que actualizaba el concepto de marginalidad a través de estéticas vinculadas principalmente a la pintura que alentó una serie de interpretaciones por parte de la crítica vinculadas a las características de un arte producido desde los márgenes del mapa geopolítico, pero también de un arte que se encontraba en los márgenes del mercado¹⁰³. Cabe preguntarnos ahora, ¿al margen de qué se ubicaba esta carpeta?

Una primera aproximación a esta pregunta, nos llevaría a reflexionar sobre el propio concepto de obra múltiple. *Al margen* se trató de una serie de carpetas que contenían quince grabados originales realizados con distintas técnicas. Llamamos grabado original a las obras cuya producción surge de una matriz de la que se pueden obtener una cantidad determinada de pruebas, realizadas por un mismo artista y validadas con la firma del mismo. Este concepto, que puede resultar ambiguo, es deudor de, al menos, dos fenómenos que han tomado nuevos impulsos durante la primera mitad del siglo XX.

Por un lado, un cambio del consumo cultural determinado por la reproducción técnica de la imagen. En 1936 Walter Benjamin publica un ensayo que postulaba que la autenticidad de una obra de arte, lo que él llamó aura, se ve afectada por su reproductibilidad, rompiendo con la unicidad y durabilidad de la misma a favor de la repetitividad y fugacidad características de las reproducciones¹⁰⁴. En lo que respecta al grabado, el autor identifica en la xilografía el primer método de reproducción técnica de la imagen al que se le sumarían el grabado en cobre y el aguafuerte, a

¹⁰² Integrado por Pablo Suárez, Alfredo Prior, Duilio Pierri y Osvaldo Monzo.

¹⁰³ Viviana Usubiaga remarca que “el concepto de periferia estaba presente en el horizonte intelectual y debates culturales coetáneos de la aparición del grupo”. Señala la publicación en 1988 del libro de Beatriz Sarlo, “Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930” y la participación del grupo en diversas exposiciones: entre ellas las organizadas por el CAYC a cargo de Jorge Glusberg, y la participación de Suárez en la muestra Arte de Periferia curada por Dione Holloway en el Museo de Arte Moderno de Sídney. USUBIAGA, Viviana, *op. cit.*, p. 320.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003 [1935], p. 48.

mediados del siglo XIX, la litografía y, por supuesto, la imprenta como método de reproducción de la escritura. Sin embargo, sería la fotografía la que habría encarnado un quiebre radical con aquellas otras técnicas: Benjamin se refiere a la “[...] diferencia tendencial entre aquella técnica [el grabado] y la nuestra [la fotografía], diferencia que consiste en que mientras la primera involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible.”¹⁰⁵

Cuando las imágenes comenzaron a reproducirse masivamente, fue justamente el aspecto manual del grabado lo que lo diferenció de aquellas reproducciones y le permitió una existencia autónoma de la ilustrativa. La cuestión de la labor artesanal del grabado, es a lo que se refiere Silvia Dolinko cuando señala que el grabado, en su multiejemplaridad, no resulta “ni una obra única ni una producción de masas, sino un producto intermedio, híbrido. Una obra repetible, pero impresa artesanalmente, con la firma como marca de autenticidad –o “autorización”– del propio creador y la numeración como código de control de la secuencia de impresiones [...]”¹⁰⁶. Este aspecto es lo que le permite adentrarse en el mercado de arte. Dolinko dice de la gráfica que

Al cobrar un nuevo estatuto como obra “autónoma” –tanto en la que refiere a la imagen como a sus usos gracias a una nueva circulación por fuera de los textos literarios– la gráfica podía incluirse dentro de la nutrida oferta para los nuevos consumidores de arte: no era tan costosa como una pintura única, pero tampoco dejaba de ser una obra de arte, alejándose cualitativamente varios grados de las reproducciones industriales, de menor resolución visual y nulo valor como reproducción simbólica.¹⁰⁷

En este sentido, la producción de obra gráfica constituyó un modo autónomo a través del cual los artistas comenzaron a hacer circular sus propuestas estéticas y, en este sentido, producir obra gráfica, aunque múltiple, resultaría una buena alternativa, rápida y poco costosa, para quienes quieran hacer circular sus producciones. El modo de hacer circular las producciones artísticas vinculadas a las obras multiejemplares,

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁶ DOLINKO, Silvia, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 53.

determina diferentes posicionamientos dentro del campo del arte. Sabemos que los integrantes de APA eligieron producir una carpeta de múltiples para hacer circular su obra, y decidieron hacer una muestra en el museo para reflexionar críticamente sobre un pasado reciente. Las carpetas de múltiples, tienen una tradición interesante en Rosario en donde podríamos señalar una genealogía cuyo origen podríamos encontrarlo en las carpetas editadas por Emilio Ellena.

En 1958 el matemático estadista Emilio Ellena funda en Rosario, *Ediciones Ellena/Rosario*, editorial a través de la cual publicará durante nueve años una colección de cincuenta y siete carpetas de grabados originales poniendo en circulación la obra de artistas contemporáneos e históricos de la región y el país. Prontamente, este conjunto de ediciones se convirtió, no solo en una labor de rescate y revisión de ciertos artistas, sino también en un reservorio de la producción gráfica argentina. La circulación de estas carpetas, inicialmente se encontraba en manos de coleccionistas amigos de Ellena pero rápidamente llegaron a los museos de arte, como el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario o el Museo Nacional de Bellas Artes, ahora interesados en la incorporación del grabado a sus acervos.¹⁰⁸

Desde la década del sesenta en adelante, algunos artistas se han aventurado a la producción del grabado experimental entre los que se encontraban Osvaldo Boglione o Rubén Porta, quien había sido docente de la cátedra de Grabado de la Escuela de Bellas Artes (EBA) de la UNR entre 1971 y 1990. Si bien durante el período de la dictadura la EBA tuvo un desarrollo marcadamente academicista, Gabriel González Suárez recuerda que, hacia principios de los ochenta, “había un grupo de artistas jóvenes que emprendían una búsqueda en torno al grabado como un lugar de experimentación”¹⁰⁹. Entre los jóvenes que recuerda González Suárez se encontraban Jorge Orta y Claudia del Río quien recuerda aquellos años de la siguiente manera: “Yo

¹⁰⁸ Dolinko define este momento como un momento en donde se fue configurando una institucionalización en el campo del arte argentino del grabado, creándose nuevos salones o instituciones que atendían particularmente a este tipo de producción múltiple. Cabe destacar que “el primer reconocimiento institucional a este proyecto fue desde el Museo Castagnino de Rosario. Su director, Pedro Sinópoli, había comprado las primeras cuatro carpetas de la serie continuando la suscripción para las siguientes ediciones y en 1960 asignó un espacio del museo para una primera exposición de las carpetas”. *Ibidem*, p. 167.

¹⁰⁹ En entrevista con Gabriel González Suárez, marzo de 2020.

entré a la facu en 1981 porque había un interventor que era Pablo Bobbio de Buenos Aires y lo contrataron para intervenir la facultad. Fue una persona que nos bajaba cosas nuevas como dibujar sin mirar, tapándote los ojos, te daba una bolsita con textura y metías la mano, era como una renovación de esa escuela recontra academicista.”¹¹⁰ De manera que con todo este bagaje, estos artistas realizaron una serie de producciones de baja circulación como el catálogo de la muestra que realizaron bajo el grupo Hacia un arte grupal¹¹¹ en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia.

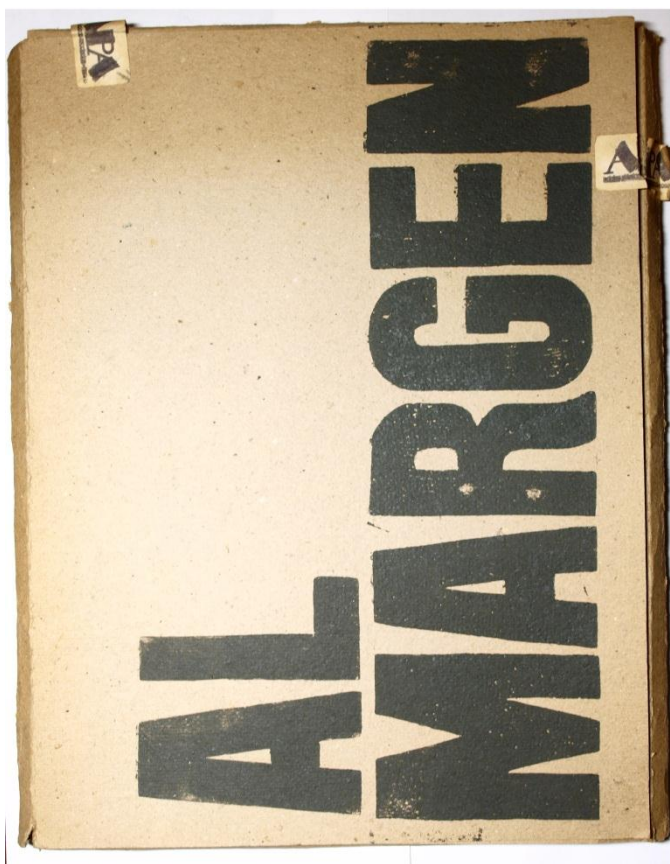
El mundo de la gráfica en los ochenta, comenzó a conectarse directamente con la práctica editorial. Las ediciones subterráneas como parte del fenómeno cultural del *underground* ampliamente difundido en Buenos Aires, fue una práctica frecuente en la época: “estas publicaciones, aun cuando por razones económicas no pueden aspirar a un gran despliegue plástico, privilegian la imagen gráfica. Fotocopias de objetos, trabajos con texturas –y textualidades– collages con pedazos de diarios y revistas son algunas de las variantes utilizadas para crear variantes de textos literarios”¹¹². En Rosario, aunque la revuelta del *underground* estuvo más presente en la música¹¹³ hay registros de algunas publicaciones de esta índole realizadas durante los primeros años ochenta. Claudia del Río recuerda ese momento como muy activo a nivel producción gráfica.

¹¹⁰ En entrevista con Claudia Del Río, Rosario, noviembre de 2017.

¹¹¹ Agrupación integrada por Jorge Orta, Graciela Sacco, Luis Miotto, Claudia del Río y Claudia Molteni. En junio de 1983 expusieron en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia, *Versión de madera y trapo para un tiempo cualquiera*, una ambientación que incluyó una instalación de personajes de materiales diversos, una banda sonora, proyecciones, expresión corporal, video-arte y una edición impresa. En entrevista con Claudia del Río, Rosario, noviembre de 2017.

¹¹² Marianela Goven y Claudia Fenld, en USUBIAGA, Viviana, *op. cit.*, p. 139.

¹¹³ Diego Giordano realizó un análisis exhaustivo del rock rosarino desde 1982 al 1987, desglosando las renovaciones musicales encarnadas por los jóvenes de la época y la conformación de un circuito de salas y festivales donde se desarrollaron estas innovaciones. GIORDANO, Diego, *Inédito: rock subterráneo en rosario 1982-1987*, Rosario, Yo soy Gilda Editora, 2013.



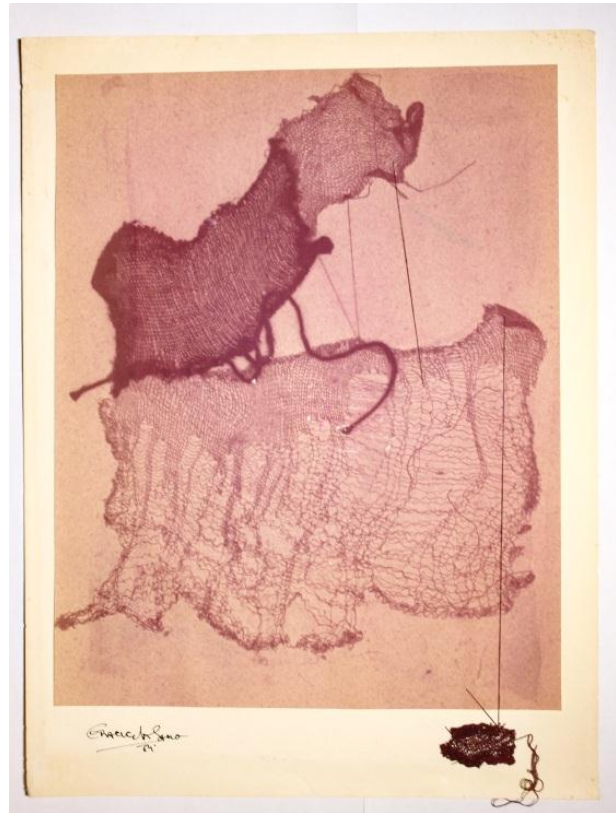
Carpeta de múltiples *Al Margen*. APA. Rosario. 1984.



Verónica Prieto



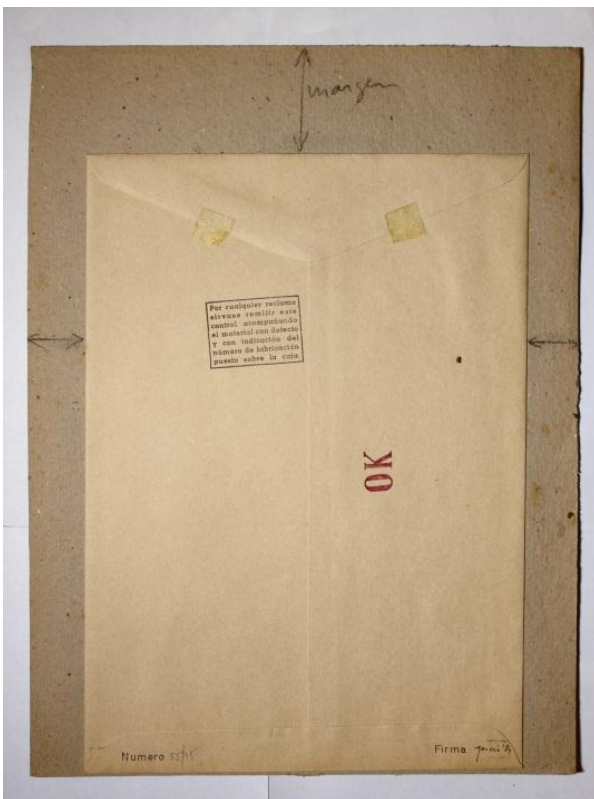
Silvia Chirife



Graciela Sacco



Gabriel González Suárez



Daniel García



Ricardo Pereyra



Patricia Espinosa

Más allá de la categoría de obra de arte que había logrado el grabado y de la creciente escena institucional que se creó desde mediados de los cincuenta vinculada a esta práctica, lo cierto es que, a partir de este rasgo “híbrido”¹¹⁴ que menciona Dolinko, la pintura como manifestación artística “consagrada”, en términos de Bourdieu, tendría mucha más inserción y prestigio que el grabado en las galerías y, por ende, en el mercado de arte. Pero, además de esta característica encarnada en la técnica de las producciones, resulta interesante analizar su circulación. La carpeta *Al Margen* fue presentada dos veces: primero en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia y luego en la Plaza Pringles. Sobre la presentación en la plaza González Suárez recuerda que “habíamos armado una instalación con los trabajos de cada uno colgados y además habíamos desplegado un par de carpetas sobre unas mesas que habíamos llevado”¹¹⁵. La puesta en circulación de esta obra en el ámbito del espacio público, puede resultar una respuesta directa a la muestra de esculturas que APROA había organizado un mes antes en la Plaza Pinasco en el marco de la muestra *Escultores y grabadores de Rosario* que tuvo lugar en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia. Esta acción transparentó, una vez más, las oposiciones y tensiones que ambas asociaciones mantuvieron durante 1984.

Pero también podemos pensar que, la presentación de *Al Margen* en el espacio público remitió, de alguna manera, al gesto cada vez más radical del Grupo de Arte de Vanguardia en cuanto a su precipitada conquista del espacio de la calle. Recordemos cuáles fueron los rasgos de aquellas manifestaciones que APA actualizó y las afinidades con posiciones de izquierda entre los miembros del GAV y algunos integrantes del grupo emergente. Sin embargo, más allá de estas últimas conexiones, es importante señalar que la militancia política no era un rasgo que generara cohesión entre todos los integrantes de APA. Lo que sí era común entre los miembros del grupo era la posición frente a los derechos humanos.

¹¹⁴ Este rasgo puede entenderse mejor con la siguiente reflexión: “una obra bisagra de condición híbrida, que a mediados del siglo XX se ubicaba como intermediaria entre la creación única y prestigiada desde el circuito tradicional y el arte reproducible por medios industriales y de consumo extendido”. DOLINKO, Silvia, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁵ En entrevista con Gabriel González Suárez, marzo de 2020.

Una tercera razón por la cual APA decidió presentar la carpeta de múltiples en la plaza, pudo haber sido la importancia de la democratización de la cultura. En este sentido, una muestra en el espacio público en un período democrático implicó una mayor transparencia y visibilidad de las manifestaciones públicas y un acercamiento a la comunidad. El fin de las oposiciones entre cultura alta y cultura popular fue un tema fuertemente discutido de la época desde la mirada posmodernista y en nuestro contexto, el borramiento de este límite se vinculó directamente con la necesidad de volver a instalar el espacio público como lugar privilegiado de encuentro ciudadano y con la democratización de la cultura.

En lo que respecta a las estéticas de las obras que incluía la carpeta podemos decir que el panorama era heterogéneo. La multiejemplaridad de las piezas no significó, en algunos casos, la reproducción exacta de una matriz. Tales fueron los ejemplos de Verónica Prieto o de Silvia Chirife, quien realizó un “estudio de color de la obra de Francis Bacon”¹¹⁶. Ambas realizaron series de *pinturas múltiples* (algo así como lo opuesto a *grabado original*) cada una de las cuales estuvieron organizadas, en el caso de Prieto, a partir de trazos muy gestuales y, en el caso de Chirife, a partir de manchas y planos de colores saturados. Esta última, partía de un mismo formato pero los resultados variaban en cada uno de los ejemplares. “Son todas distintas” dice la autora.¹¹⁷ En este sentido, las pinturas múltiples de Verónica Prieto, por ejemplo, presentan una figuración distorsionada con un tratamiento abstracto expresado en trazos enérgicos aunque medidos. Sin embargo, el caso de Silvia Chirife era diferente, teniendo en cuenta que explora otros procesos que la vinculan más a la abstracción o a procesos más concretos, acercándola más a “una perspectiva lírica y controlada”¹¹⁸

En ese momento, el ejercicio de la pintura y la labor manual fueron prácticas que se propagaron ampliamente en el mundo del arte y que fueron difundidas,

¹¹⁶ En entrevista con Silvia Chirife, marzo de 2020.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ FANTONI, Guillermo, “La superficie como color: las pinturas de Silvia Chirife”, en *Abstracción y color. Pinturas inéditas de los 80*, cat. exp., Rosario, Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, mayo de 2015.

principalmente por el crítico italiano Bonito Oliva, mentor del programa estético de la transvanguardia italiana. Esta estética, que el crítico italiano ha extendido fundamentalmente a través de la organización de exposiciones en distintas ciudades de Europa y Norteamérica, “se supera –nos dice– en el restablecimiento de la manualidad, en el placer de la ejecución que reintroduce en el arte la tradición de la pintura”¹¹⁹ e inspira en los artistas “una actitud nómada y transitoria respecto a todos los lenguajes del pasado”¹²⁰ quienes ahora, incorporan en sus propuestas estéticas “distintos niveles de la cultura, el nivel alto de las vanguardias históricas y de toda la historia del arte y el nivel bajo que tiene su origen en la cultura popular”¹²¹. De manera que, la pintura se actualiza a partir de los nuevos expresionismos y la mirada hacia las diversas tradiciones artísticas se vuelve un lugar de exploración significativo.

Estos preceptos impulsados por el crítico italiano que demuestran un pretendido afán de internacionalidad, fueron retomados en Argentina por el crítico Jorge Glusberg, quien localizó en un grupo de artistas de Buenos Aires una nueva vanguardia que describe bajo el rótulo de la Nueva Imagen. A través de esa denominación, realizó múltiples exposiciones, elaboró escritos que respaldaron aquellas curadurías, y puso en diálogo a aquellos artistas que practicaban la pintura en términos transvanguardistas con sus pares internacionales. A la vez, Glusberg estableció una genealogía de este tipo de pintura que encontraba sus orígenes en los desarrollos de la nueva figuración de la década del sesenta en Argentina. Sin embargo, más allá de los esfuerzos de Glusberg por ubicar a los artistas argentinos “en un horario internacional”¹²², aquellos desarrollos no podían calcarse al analizar obras de artistas de estas latitudes.

Para Usubiaga el contexto generado por la transición de la dictadura a la democracia, es clave para analizar los desarrollos de los artistas que, durante los primeros ochenta, exploraron los límites de la pintura: “La transvanguardia como categoría generalizadora para el arte argentino, ha resultado en un elemento de

¹¹⁹ Bonito Oliva citado en USUBIAGA, Viviana, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁰ Bonito Oliva citado en GUASCH, Anna María, *op. cit.*, p. 317.

¹²¹ *Ibidem*, p. 317.

¹²² Jorge Glusberg citado en USUBIAGA, Viviana, *op. cit.*, p. 49.

obliteración de sus sentidos críticos en la dinámica de la cultura visual durante la redemocratización. No permite dar cuenta de una serie de imágenes jalonadas entre la crisis de la representación dentro del propio lenguaje y la crisis en el afuera de su contexto de producción”.¹²³

Dentro de la carpeta, también puede observarse una serie de producciones en donde la materialidad, más bien precaria, parece hablar por sí misma y parece retomar aquellos preceptos que señala Camnitzer sobre los conceptualismos latinoamericanos cuya reducción del material se caracterizaba por la eficacia, la accesibilidad y el bajo costo del material. Tales son los casos de otros artistas quienes optaron por producciones más conceptuales. Algunos como Gabriel González Suarez, exploraron lenguajes más precarios como la fotocopia, fácilmente reproducible, y de muy bajo costo. Otros, como Daniel García, exploraron el collage desde elementos significativos de la vida cotidiana como un sobre manila con una única intervención de texto vinculado a la consigna de “al margen”. Podemos vincular esta obra con el arte correo, una práctica que, por aquellos años, había tenido una circulación importante.

Otros incorporaron elementos no gráficos a las piezas. Tal es el caso de Graciela Sacco, quien realizó una heliocopia donde podía verse la imagen de algunas gasas desmembradas y un hilo de ese mismo material con una aguja caen generando una continuidad en los planos bidimensional y tridimensional. Una técnica de reproducción marginal, podríamos pensar, que imprimía reflejos de objetos de la vida real en el papel.

¹²³ *Ibidem*, p. 70.

Consideraciones finales

En 2008 se realizó la exposición *Itinerario 1965-1975 Archivo Graciela Carnevale* en el Centro Cultural Parque de España Rosario.¹²⁴ En ese marco se desarrolló una serie de charlas como, por ejemplo, “1984: primeras recuperaciones de la vanguardia” donde Daniel García, Gabriel González Suárez y Fernando Bedoya comentaron la experiencia de la muestra *1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario*. Ese hecho fue el primero en ubicar la actividad de APA en el contexto más amplio de recuperación de la vanguardia de los sesenta. La sistematización del Archivo Graciela Carnevale, permitió el análisis y la relectura de una época y actualizó una serie de interrogantes que probablemente hayan estado en el horizonte de discusiones en relación a la muestra de APA: cómo mostrar un archivo, desde dónde interpelarlo para generar nuevas investigaciones, cómo lograr que las prácticas tan radicales que ilustran no pierdan su “energía vital” en el mismo acto de ser mostradas.

Cabe señalar los aportes de Romina Garrido en relación a los artículos escritos sobre la asociación y a la digitalización de un número significativo de documentos de la época pertenecientes al archivo de Gabriel González Suárez.¹²⁵ Por otro lado, Nancy Rojas y Roberto Echen consideran a APA en el relato del arte rosarino de la década del ochenta a través de la incorporación de fotografías de la muestra sobre la vanguardia en uno de los núcleos de la muestra *Arte Argentino. 100 años en la Colección Castagnino+Macro*, realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 2017¹²⁶.

¹²⁴ CARNEVALE, Graciela, *Inventario 1965-1975 Archivo Graciela Carnevale*, cat. exp., Rosario, Centro Cultural Parque de España, octubre-noviembre de 2008.

¹²⁵ GARRIDO Romina, “Asociación civil APA”, *Ramona*, 13 de Septiembre de 2015, documento electrónico <http://www.ramona.org.ar/node/57134>, acceso 12 de julio de 2020 y GARRIDO, Romina, “1966-1968 Arte de vanguardia en Rosario”, *Materia Artística*, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Número 2, Año 2017, pp. 181-192.

¹²⁶ ECHEN, Roberto y ROJAS, Nancy, “Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar la génesis del arte contemporáneo argentino.”, *Arte Argentino. 100 años en la Colección Castagnino + Macro*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 2018.

La progresiva mirada sobre este grupo y sus articulaciones, permite comprender, en parte, la historia del arte actual desde un punto de vista diferente. Recuperar aquella agrupación artística y sus manifestaciones públicas supone localizar un posible punto de inflexión que permita articular dos momentos históricos significativos: la década del setenta y la del ochenta en Rosario. La efervescencia de los grupos y la emergencia de las asociaciones fue un rasgo del período más productivo de la década del ochenta en el momento de recuperación democrática donde se tenía la certeza de que era posible la existencia de un proyecto colectivo, inclusivo y más justo. En este contexto, APA formula diversas estrategias para proponer una participación activa en la reconstrucción del tejido social y cultural posicionándose desde una perspectiva crítica de la historia y del estado del arte actual.

APA tuvo una existencia efímera. Respondía precipitadamente a las urgencias y a las agitaciones propias de aquellos años donde los artistas cumplieron un rol fundamental en el reclamo de memoria, verdad y justicia. A menos de un año de recuperada la democracia, APA ha manifestado posicionamientos claros sobre el rol del Estado en cuestiones de cultura, sobre las posibilidades de transformación de la situación del arte actual y sobre la necesaria democratización de los procesos artísticos y culturales. Las acciones que llevaron adelante durante 1984 fueron completamente consecuentes con estos propósitos. En un primer momento, la alineación a través de un gremio que les permitió organizarse como trabajadores del arte y proponer una mayor participación de la ciudadanía en la construcción de políticas públicas culturales y una exigencia al Estado de compromiso con el cuidado de los derechos humanos; y luego, la propuesta de rescate de una manifestación solapada como parte constitutiva de la identidad del arte de la ciudad. APA propuso memoria y esclarecimiento, reconocimiento y legitimación.

Si durante la década del sesenta las prácticas artísticas fueron fuertemente anti institucionales y se confió en el arte como medio de transformación social, los desarrollos de la década del ochenta promovieron el rol activo del estado en cuestiones culturales que garanticen mayores libertades individuales, igualdad de derechos y accesibilidad ciudadana a la cultura.

A través de la carpeta de múltiples, APA manifestó, por un lado, una posición clara sobre la democratización del arte y la libre circulación del capital simbólico, y por otro lado, la recuperación del espacio público como territorio privilegiado para poner en práctica aquel precepto. La toma de la calle, que ha sido una práctica frecuente a lo largo de la historia del arte de Rosario, se vuelve una vez más, un mecanismo efectivo para posicionarse desde las nuevas condiciones del presente.

Es interesante señalar también que, en Rosario, ese “ánimo productivo inusitado”, como caracteriza Usubiaga al período comprendido entre la recuperación democrática y la mitad de la década, encontró rápidamente adhesión en las instituciones. El ciclo *Jóvenes artistas se manifiesta*, aunque significó una verdadera filtración en un marco generalizado de censuras, marcó un precedente concreto sobre la adhesión del Centro Cultural Bernardino Rivadavia a las prácticas culturales colectivas que luego se explicitaron en la muestra *Artistas por los derechos humanos*. La muestra 1966-1968 *Arte de Vanguardia en Rosario* en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, también da cuenta de un cambio de perspectiva de las instituciones en relación a la concepción de qué expresiones deberían alojar las instituciones oficiales. Podríamos pensar que en este momento las instituciones fueron rebasadas por los propios hechos inaugurando un período de mayor fortalecimiento institucional donde el Estado asumiría un rol de fomento y acompañamiento a los procesos culturales de la ciudad.

En este contexto, APA plantea un nuevo perfil del artista de la democracia, alejándose de las concepciones vinculadas al mismo como genio creador individual, acercándose a la visión del artista como constructor de sentido público y colectivo por el cual sería parte activa en la construcción de la historia. Fueron artistas escribiendo la historia del arte de su ciudad, validando las creaciones de sus predecesores, actualizando manifestaciones radicales, marcando una impronta en cuanto a un método de trabajo centrado en la investigación de archivos, un rasgo que hoy se reconoce como una práctica representativa del arte contemporáneo.

Son artistas en conexión con otros artistas, con museos y galerías, con curadores, con archivos y con obras de otros artistas. Trabajando no sólo en la construcción de una poética personal, sino también en la propia poética de una ciudad, donde las instituciones se funden con el paisaje, construyendo un presente y pensando un futuro colectivamente.

Entrevistas

Las siguientes entrevistas fueron realizadas entre 2016 y 2020 a miembros de APA o personalidades cercanas y a miembros de la vanguardia de los sesenta rosarina vinculados a las manifestaciones públicas de la asociación. Las mismas fueron editadas mínimamente para facilitar la lectura, sin embargo, conservan el sentido de las ideas desplegadas por cada entrevistado. Las anotaciones tomadas durante la llamada telefónica con Gabriel González Suárez son fieles al relato del entrevistado, aunque no se trata de una transcripción literal. Las entrevistas aparecen en orden cronológico y por entrevistado.

Silvia Chirife, Rosario, noviembre de 2016.

-¿Qué recordas del momento en que se formó APA?

-En ese momento había una gran pregunta que era ¿qué pasaría con las instituciones y quiénes quedarían a cargo? Entonces se empezaron a hacer una serie de reuniones para debatir esto en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia. Eran reuniones abiertas convocadas, creo, por Osvaldo Boglione y Mónica Calegani, a quien recuerdo como demoledora, yo empezaba a tener taquicardia cuando la veía. Durante 1978 hubo en el Bernardino Rivadavia un ciclo que se llamó *Artistas jóvenes se manifiestan* dirigido por Daniel Scheimberg, estuvo muy bueno. Pero después de eso, cuando se recupera la democracia, se hicieron unas reuniones grandes y en una reunión se divide el grupo en APA, donde había quedado la gente más joven, y APROA, donde habían quedado los otros, me acuerdo de Elizalde, Ghilioni. APA funcionaba más o menos horizontalmente. También recuerdo que había integrantes de APA que militaban en el MAS como Graciela Sacco y Gabriel González Suárez. Yo tengo este manifiesto que escribió APA donde marcaban sus posiciones. Yo estuve más en la muestra en el museo.

-¿Qué acciones llevaron adelante con APA?

-Hicimos una muestra de la vanguardia de los sesenta en el Castagnino. Nosotros nos encontramos en el año ochenta y cuatro con toda una generación que desapareció y tuvimos la obligación de volver a instalarlos. La muestra duró una semana y hubo tres días de charlas y encuentros con artistas de los sesenta y el público. Recuerdo que era una época de mucha energía, donde había gente que fue a las charlas, incluida gente de la facultad. Recuerdo que Hugo Cava que en ese momento era alumno de la Escuela de Bellas Artes e iba a esas charlas. También hicimos una carpeta de múltiples. Ahí mis obras fueron diferentes en cada carpeta. La consigna era “al margen” y cada uno hacía

una libre interpretación, yo hice un estudio de color de Francis Bacon, por eso mi obra se llamó *Al margen de Francis Bacon*.

Gabriel González Suárez, Rosario, noviembre de 2016-marzo2020.

-¿Qué me puedes contar sobre el arte de Rosario en el año 84 y en relación al surgimiento de APA?

-Lo que detonó los encuentros con artistas fue en el año 1983, recién surgía la democracia. De un grupo de artistas como Elizalde, Ghilioni, quienes convocaron a una reunión de artistas plásticos con el fin especificativo de hacer escuchar la voz de los artistas para que tengan una presencia en las decisiones del estado municipal, un ligar de lobby de la municipalidad para tener opinión en las decisiones que se tomaban. Ya se hacían encuentros en el Bernardino Rivadavia, en 1983, era un momento de efervescencia. En la primera reunión, yo no conocía a nadie. Yo había vivido cinco años en Paraguay, había receptado material de arte contemporáneo pero cuando vuelvo la Escuela de Bellas Artes de la UNR estaba ligada a la vuelta a la pintura, la transvanguardia, era más conservadora y además hubo una explosión del mercado. Pero mis influencias habían sido otras, cercana al minimalismo, conceptualismo. En aquella primera reunión, había una asociación de artistas plásticos desde hacía muchos años donde había cuatro viejos, era como un sindicato muy cerrado que ya no cumplían ninguna función. Para asociarte a ese sindicato había requisitos como tener hechas dos muestras individuales, haberse presentado en el salón. Nosotros en cambio, nos opusimos a que haya ningún tipo de regulación, veníamos de una dictadura. Eso generó una primera reunión, recuerdo que ellos después hicieron otro encuentro secreto entre ellos, y desde ahí el grupo se dividió en dos. El de ellos se llamó APROA y la nuestra se llamó APA. Nosotros nos reuníamos en el Rivadavia y en eso presentamos una especie de estatuto para presentarnos como sindicato, una organización. Para eso había que hacer un trámite legal en Santa Fe, tenía que ser una organización de determinado tipo, tener presidente, secretario, que en realidad nunca lo hicimos porque nos aburrimos y se fue abriendo el grupo. En realidad lo hicimos como una especie de estatuto.

-¿Qué recordás de la muestra que armaron en el museo sobre la vanguardia rosarina de los sesenta.

-La década del sesenta era algo de lo que no se hablaba en 1983, incluso los propios protagonistas negaban haber estado, que eso tiene que ver también con el miedo, recién se salía de la dictadura y no estaba claro si se iba a volver. Recuerdo haber tenido que hablar con algunas personas dos o tres veces para que aceptara... y cuando empezaban a hablar, hablaba mucho. Hicimos primero un relevamiento que consistió en ver los nombres de todos. Eso nos llevó mucho tiempo por tres razones diferentes: algunos porque renegaban de todo eso, como Ghilioni, Elizalde, ellos se sintieron incómodos con que esto apareciera; en otros casos que para mí fue el más interesante que es el de Bortolotti que después entró en una crisis personal por la que no se dedicó más al arte y no hizo más muestras, en ese caso era gente que se había retirado directamente del arte; y otros, como Renzi, que volvieron a la pintura en un momento donde flotaba la idea de la muerte de la pintura. Todo el trabajo fue con mucho temor y muy lento. Yo no recuerdo cuánto tiempo estuvimos pero sí recuerdo que mi mayor trabajo de ir a recabar gente fue con Daniel García y Graciela Sacco. Después conseguimos el museo, lo invadimos y armamos esa muestra increíble.

-¿Cómo consiguieron el museo?

-Porque había mucha debilidad política, había un director provisorio. También era un momento en donde a las instituciones te las llevabas por delante. No ibas a pedir, ibas a exigir. En este proceso que veníamos hablando con Guillermo, la idea era hacer una muestra con todo el material que consigamos. En el caso de Bortolotti, por ejemplo, pasó de decirnos que no había formado parte de la vanguardia, a decirnos, después, que no quería saber nada sobre reconstruir las obras que había hecho en esa época. Luego terminó redibujando los bocetos para la muestra. Para nosotros fue también una formación, hubo algo muy interesante que se dio en ese diálogo. Nosotros trasladábamos todas las obras en el auto de Cantore, una cosa hecha así, autogestionada absolutamente.

-¿Cómo fue el proceso de armado de la muestra?

-Primero era todo este proceso de charla, ver qué había quedado de esa obra, identificar por qué había obras, documentos, bocetos, textos que había desaparecido. Entonces a partir de ahí en la casa del artista o donde estemos se definían qué obras se iban a mostrar, aunque en realidad mostrábamos casi todo lo que tenían. Teníamos la idea de hacer una mesa redonda donde vayan todos y que Guillermo sea el moderador de la charla.

-Esas charlas finalmente se hicieron ¿de qué se habló ahí?

-Había gente que estaba muy intimidada porque fueron cientos de personas, se hizo en la sala central. También había algunas viejas que hacían en 1966 una cosa medio ingenua, como sin saber de qué estaban siendo parte. Porque creo que eso se inició con una muestra en una plaza en ese año. En realidad eso se va transformando, había como distintos talleres donde trabajaban distintos artistas que se encontraban a generar cosas. No recuerdo claramente de qué se habló, sí recuerdo el catálogo, algo hecho en fotocopia por nosotros, todo manual, y había un breve texto de Guillermo y creo que no había mucho más. Recuerdo también que más que lo que se dijo era la presencia, la presencia de ellos y la presencia de esa muestra, porque ya no es sólo poner la obra sino poner el cuerpo y hacía seis meses había terminado la dictadura. Nosotros empezamos a trabajar desde el verano anterior o desde marzo por ahí.

-¿Qué rol tuvo Osvaldo Bogleione en APA?

-La verdad que yo tampoco nunca supe. Bogleione en ese momento era director de la Musto y un día nos echó a todos, a Graciela Sacco, a mí y a Verónica Prieto. Él en un primer momento nos convoca a mí, Anabel Solari, Roberto Echen, estaba la mujer de Bogleione también, Mónica Calegari, empezó a haber como dos direcciones en esos años. En realidad había un manejo muy familiar y personalista de la institución (la Musto) nosotros queríamos abrirla más y queríamos tener otras discusiones sobre lo que se hacía ahí. La Musto podía ser la escuela del barrio pero después iba gente con otros intereses y ahí se armó un grupo con Anabel, el Turco. Más allá de la Musto,

recuerdo que Boglione, y no recuerdo quien más, quería que la muestra tuviera un espacio con la obra actual de estos artistas. Finalmente se hizo esa sala, yo no estaba de acuerdo. Boglione había sido parte del taller de Naranjo pero en realidad él no tuvo participación en el proceso de armado de la muestra. También recuerdo que una gente de la revista *Artinf* de Buenos Aires se interesó por la muestra de APA y le mostramos las fotos que había sacado Puzzolo y la vieja de la revista se las llevó a Buenos Aires para que elijan allá. La revista cerró y la vieja nunca más devolvió las fotos. Yo pensé que Puzzolo tenía los negativos pero no, algunas de esas fotos las tiene que tener Romina Garrido. Lo que yo siento es que era como un laboratorio donde había muchos intereses, descubrimientos de alguna manera segmentados con esa idea de dictadura, con la participación, con empezar a pensar el arte desde otros lugares. Creo que APA termina después de esa muestra. Fue un grupo de gente que alguna se fue dispersando.

-¿Y después de APA que pasa?

Quedé ligado a Daniel García. Yo lo que sigo generando, siempre trabajé así, es generar grupos en la facultad, ahí empezamos a trabajar por fuera de las instituciones. En 1991 hago una muestra en Recoleta. Siempre me interesaron los trabajos más grupales, en Paraguay, en APA, hasta CERO. Relación con la pedagogía vinculado a la transmisión, el contagio, encontrar un espacio que yo lo siento como parte de mi producción. Preparar una clase es como preparar una idea, un proceso. *Proyectos* tiene la idea de una clínica, pensar en proceso más que en obras cerradas. Cosas que también están ligadas al arte contemporáneo que tiene que ver con el compartir procesos. Siempre me gustaron las cosas interdisciplinarias, siempre me gustó eso cuando el arte no tenía que ver con eso.

Gabriel González Suárez, Rosario, marzo 2020. [Conversación telefónica].

Sobre el origen de APA y APROA: Juan Navarro fue el primer Subsecretario de Cultura que duró tres meses y organizó en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia una reunión general de artistas plásticos donde se vieron las primeras diferencias. APROA decidió hacer una reunión solos sin avisarles a los jóvenes y éstos fueron igual a esa reunión. APA surge como idea hacia fines del ochenta y tres en torno a la muestra *Artistas por los derechos humanos* organizada por Gabriel González Suárez, pero no hay una manifestación pública del grupo ni una identificación de los integrantes hasta marzo de 1984.

Sobre la carpeta de múltiples Al Margen: La carpeta de múltiples *Al Margen* fue presentada en la Plaza Pringles. Se había armado una instalación con los trabajos de cada uno colgados en una soga, y además había una mesa donde desplegaban las carpetas. Cada uno imprimía su trabajo en diferentes medios. No está clara la cantidad. Cincuenta carpetas, las tiradas de los grabados seriados son de 75 y de 80. Se vendía la carpeta entera, no los grabados sueltos. Recuerda fugazmente que había en la carpeta una hoja con el nombre de las obras y de los artistas, pero no está seguro. Él trabajó con fotocopias pegadas. Recuerda al grupo de Claudia del Rio, Jorge Orta y demás artistas de esa camada como artistas que emprendían una búsqueda en torno al grabado diferente a lo que se veía en ese momento. El grabado era un lugar de experimentación, una alternativa al academicismo que venía de la dictadura. Nunca me intereso el mercado, en ese momento estaba muy fuerte la vuelta a la pintura de los 80. La pintura era el lugar del mercado. En las galerías, todo lo que se vendía era pintura. Frente a esta situación, APA propone la carpeta de múltiples *Al Margen*. Había un artista que vino a dar cursos a Bellas Artes muy vinculado a la pintura, dio una charla en la escuela y llegó a ser muy influyente durante un tiempo sobre pintura en los ochenta.

Sobre Galería Miró: Galería Miró tuvo dos periodos: Adriana y Guillermo hicieron un trabajo de rescate de pintores rosarinos, artistas históricos que habían estado relegados. Hay dos hechos importantes que marcaron el rumbo de Miró según Gabriel González Suárez: por un lado, él, Daniel García y Guillermo Fantoni se hicieron muy amigos y quisieron hacer algo más contemporáneo en la galería. Por otro lado, luego de la muestra de la vanguardia, Mauro Machado y otros retiraron su obra de la galería de Guillermo por su participación activa en esa muestra, con la que ellos, no acordaban. Fue un corte directo, tajante, abrupto, un gesto de ruptura ideológica concreto que reforzó las discusiones que se generaron en ese momento. Desde ahí la galería viró a la exhibición de artistas más jóvenes, a ciclos enteros con artistas más jóvenes radicalizando su posicionamiento hacia el arte más contemporáneo. De ahí se mudaron a otro local.

Sobre la muestra 1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario: Todo el material del proceso de investigación se mostró, no existe carpeta, según GGS, con recopilación de material. Bortolotti reconstruyó los bocetos que se mostraron en la muestra. Esos bocetos no son los originales de los sesenta, sino que son reconstrucciones realizadas específicamente para la muestra.

Daniel García, Rosario, diciembre de 2016.

-¿Qué recordas del arte de Rosario en la posdictadura?

-Yo era un recién llegado a la plástica rosarina, me convertí en artista casi de casualidad. A finales de los setenta quise retomar los talleres que había tomado cuando era chico, fui al taller de Liliana Depetris, poco tiempo. Mientras tanto me dediqué a ver muestras, a dibujar, a pintar cosas por mi cuenta. En 1981 empecé el taller de Serón, seis meses sobre teoría del color. Ese taller fue el que más me sirvió. Y me acuerdo que ese año llevé a enmarcar unas pinturas y me preguntaron si eso era para el salón, y yo le pregunté al que hacía los marcos qué es el salón. Ahí averigué y presenté un par de dibujos en el Salón Nacional de Santa Fe y quedé y también estaba el Salón de Artistas Plásticos Rosarinos. En esa época había dos salones separados en Rosario: el Salón Nacional y el de Artistas Plásticos Rosarinos. También presenté al de artistas plásticos y gané el segundo premio en dibujo y de golpe ahí, me vi convertido en artista. A fin de 1982 hice mi primera exposición, pero no tenía relación con nadie del ambiente, no conocía a nadie, algunos pocos por ir a ver muestras. Empiezo a conocer gente recién a fines de 1982 principios de 1983 en la galería Miró de Fantoni y Armando. De mi parte, era natural conocer lo que hacían los demás y agruparnos de alguna forma. Entonces cuando viene el comienzo de la democracia, empieza a haber un interés en el ambiente de agruparse de alguna forma, coincide con este interés mío en entender qué estaba pasando. Yo ya en 1983 hice un par de muestras más en Rosario y Santa Fe, empecé de golpe produciendo mucho y mostrando mucho. Me parecía natural mostrar las cosas que estaba haciendo aunque estuviera muy sobre la marcha. Toda mi década del ochenta fue muy de formación pero hice muestras todos los años. Cuando empezamos a reunirnos con los que después fuimos APA, yo ya tenía muchas muestras hechas.

-¿Cómo fueron esos primeros encuentros?

-Recuerdo que al principio hubo un par de reuniones en las que rápidamente se empezaron a abrir dos líneas: APA y APROA. Un sector buscando una cosa más gremial y más corporativa, con categorías que para poder ser parte de la asociación tenías que tener determinada cantidad de muestras, y el otro sector que agrupaba a gente más joven que recién empezaba y que tenía otras ideas menos centradas en una cosa tan gremial. De todas formas yo no terminaba de estar con unos y con otros porque recién estaba conociendo a todo el mundo. Obvio que me tiraba más estar con los jóvenes por una cuestión generacional pero tampoco había una enemistad con el otro grupo. De hecho había artistas que yo respetaba mucho como Mauro Machado. Mauro por una cuestión familiar, por su madre, estaba desde hacía mucho tiempo en el medio y en relación con artistas de otras generaciones. En cambio los que estábamos en APA éramos más recién llegados al medio.

-¿Cómo fueron las relaciones entre ambos grupos?

-Eso se entronca con discusiones que nos excedían y que venían de antes y que habían quedado sepultadas y luego las retomábamos. Por eso nos ponemos a investigar el tema de las vanguardias, eran discusiones que venían desde antes, posiciones estéticas y políticas enfrentadas a las que nosotros recién llegábamos. Ahí, entre la gente cercana a lo que fue APA, estaba Cantore y Boglione, que tenían una postura política y estética más enfrentada a Elizalde o Ghilioni. Y ahí empezamos a ver cómo, muchos que habían sido alumnos de Grela como Elizalde, Ghilioni o Renzi, toman posiciones diversas, cosa que es un poco lo que aprendimos del trabajo de investigación: todo el proceso de la vanguardia de Rosario en la década del sesenta fue un proceso muy intenso y acelerado que llevó a una verdadera crisis a todos los que lo protagonizaron, incluyendo al propio Grela. Una crisis de la cual cada uno salió como pudo. Hubo gente que dejó de producir, otros que después de un paréntesis retoman el trabajo, como Renzi, en una postura siempre vanguardista siguiendo distintas líneas del arte internacional, va desde las obras conceptuales al neo expresionismo. Otros artistas, como Elizalde y Ghilioni, es como que retroceden a posturas estéticas

anteriores, o eso nos parecía en ese momento. Entonces ese enfrentamiento de las estéticas, uno más de vanguardia y de izquierda y otra más conservadora, era también lo que se dirimía las discusiones entre APA y APROA. Que en un momento eran dos líneas dentro de una misma asociación y después se terminan separando. Creo que primero se forma APROA y en esa misma semana, como reacción, APA.

-¿Qué recordás sobre la muestra que APA organizó en el Castagnino?

-Por un lado estaba en juego la búsqueda de recuperar una memoria sobre lo que había sucedido en el arte de Rosario que estaba en el aire pero no había nada concreto. Nosotros habíamos oído hablar de *Tucumán Arde* pero era como una especie de hito, entonces era un poco saber de dónde veníamos. Porque además, tal como lo veíamos en ese momento, el proceso tan fuerte y rápido de los sesenta donde se pasó desde una nueva figuración a un arte político en un par de años, hizo que después toda una generación de artistas desapareciera y que ese lugar fuera ocupado por otros artistas como de una segunda categoría más tradicionales que no habían participado de ese proceso. Entonces era un poco retomar todo ese panorama. Y había una idea en la muestra: además de hacer una muestra, queríamos hacer unas jornadas de charlas con los artistas que habían participado del proceso y que pudimos reunir. Lo que estaba en juego un poco, que en cierta forma había algo de manipulación ahí, era buscar un enfrentamiento entre Boglione y Cantore, con el otro grupo de Elizalde y Ghilioni. Un poco era mostrar “nosotros somos los buenos, ellos son los malos”. Nos apoyaron mucho en hacer esa muestra porque íbamos a demostrar esa tesis. Cosa que para mí no era tan clara incluso en ese momento. Había una forma de ver la postura de Elizalde y Ghilioni como un retroceso en el tiempo, sin embargo, ahora lo veo más como una búsqueda por otra línea, por una línea más propia, más alejada de lo que serían los mandatos de una vanguardia internacional, retomar otros caminos por fuera de los caminos tradicionales del modernismo. Creo que ellos se daban cuenta de que estaban metidos en un proceso al que eran en cierta forma casi ajenos. No tanto como una cuestión de conservadurismo sino más como una búsqueda de identidad.

La cuestión era que se pudo reunir bastante material, bastante documentación, algunas obras que habían sobrevivido. Montamos esa muestra que fue una tarea descomunal para nosotros que no teníamos prácticamente experiencia. Yo recuerdo que en el montaje los que más estuvimos ahí trabajando fuimos Gabriel, Cantore y yo; Silvia Chirife hacía de mensajera, iba y venía con la moto. Fuimos a hacerles entrevistas a varios artistas. A Renzi lo entrevistamos en el Hotel Rosario que estaba por la calle Corrientes, él justo había venido a Rosario porque se estaba por hacer en el Castagnino una retrospectiva de él después de la muestra nuestra. Elizalde y Ghilioni también se engancharon y nos dieron muchos bocetos de obras de los sesenta. Ellos participaron de la muestra y de la charla. Ellos se portaron muy bien. Recuerdo que en las charlas hubo algunas discusiones en torno a las posiciones de vanguardia y de no vanguardia, pero no llegó a una pelea. El montaje de la muestra lo hicimos en dos días, las charlas duraron tres días y la muestra, una semana. Era coordinar muchas cosas, éramos pocos, sin presupuesto. Lo que hicimos fue este cataloguito. Conseguimos el sponsor de algún negocio para hacer el afiche, creo que el catálogo lo hicimos nosotros. Ahora parece todo tan raro, pero en ese momento era muy difícil. Encima no hubo ningún registro, no se grabó nada. Hubo unas fotos de Puzzolo, pero recuerdo que se las llevó una persona interesada de la revista *Artinf*, que sacó una nota de la muestra, un texto de Guillermo.

-¿Qué perseguía APA en relación a las instituciones oficiales?

-Lo que estaba también en discusión era acentuar la participación de los artistas en las gestiones culturales de la ciudad, tener voz y votos en esas cuestiones. Una mayor participación y un manejo y control de las instituciones relacionadas con la cultura. Cuestionar como se manejaba el Castagnino, en ese caso. La cantidad de gente que fue a las charlas fue insólita, en ese momento al museo no iba nadie. Fue muy efímero. Si lo hubiésemos hecho hoy en día hubiese salido en Facebook, en todos lados, en esa época hacías las cosas, se corría de boca en boca, salía una nota en algún lado y un par de años después se olvidaba.

-¿Cuáles crees fueron las consecuencias en el ámbito del arte local en ese momento?

-De alguna forma hubo consecuencias. Porque participaron muchos estudiantes de la facu y artistas. La muestra fue muy linda, había mucho material, fue muy interesante y fue movilizador para mucha gente. Después hubo consecuencias para artistas en particular: Graciela Sacco hizo su tesina sobre *Tucumán Arde*, ahí comenzó su carrera posterior. A su vez Graciela Carnevale que no estaba produciendo más obra y tenía un taller para chicos, se vio movilizada por las entrevistas y empezó a recuperar su archivo de los sesenta, también viendo el trabajo de Sacco. Antes de eso, Carnevale había dejado *Tucumán Arde* relegado. Esto la activó. Había artistas que tuvieron alguna resistencia para hacer las entrevistas, para ofrecerles material, aunque finalmente todos participaron. Después no sé en qué medida afectó a otros artistas, pero fue un lindo evento e hicimos una buena tarea por no tener presupuesto, ni experiencia. Fantoni nos guiaba en cuanto a cuestiones metodológicas.

-¿Qué otra actividad realizó APA?

-Hicimos una carpeta de obras múltiples de distinta clase, debo tener alguna carpeta dando vueltas en casa. Hicimos una exhibición en Centro Cultural Bernardino Rivadavia y otra en la Plaza Pringles al aire libre. Yo ahí ya había quedado muy agotado de la muestra y un poco desconforme de la participación del grupo, me parecía que era como muy desapareja, algunos habíamos trabajado mucho y otros se habían acercado pero no habían estado colaborando. Y con las carpetas sentí que pasaba lo mismo, que algunos nos ocupábamos de comprar el cartón y todo y otros traían la obra y ya. Y además hubo otra cuestión que a mí me llevó a alejarme. Entre las actividades que hizo APA, en ese momento se estaba reestructurando la Musto, entonces elevamos como una propuesta de director a Boglione, que fue aceptada y lo nombraron director. Y en ese momento, un poco en retribución de eso, Boglione nombra como docentes a la mayor parte de los miembros de APA, los únicos que quedamos afuera fuimos Sergio Mazzini y yo. Ese nombramiento ocurrió en una reunión a la que yo no asistí cuando yo era secretario de APA. Yo, que no estudié arte formalmente, quizás no podía. Pero ese gesto me pareció una cosa poco ética. Como

había surgido del grupo la propuesta de poner a Boglione como director de la Musto, a cambio se nombraba gente del grupo como docente. La forma en que eso se resolvió me resultó un poco incómoda. Una tercera causa que me llevó a alejarme del grupo es que se vea a un grupo como los buenos y otros como los malos. Yo no concordaba con la propuesta de APROA pero no los tenía como en la lista negra a Elizalde o Ghilioni, tenían otra postura estética pero yo los respetaba. Tampoco me gustaba esa cosa del enfrentamiento. Igual después APA se fue disolviendo sola. No duró más que el fin de ese año. Yo ya había decidido abrirme. Cuando terminó la muestra decidí que quería seguir haciendo cosas por mi cuenta.

-¿Cómo crees que influyó APA en el campo del arte local de la época?

-En la época de APA los espacios para exponer eran muy pocos, era difícil acceder. Hacer una muestra en el museo era algo a lo que se llegaba después de muchos años. La forma de montaje de las obras era muy diferente, ahora toda muestra es una instalación, los catálogos, tener una hoja fotocopiada era un lujo, la difusión que se podía tener era poca. Pero además, a diferencia de otro momento, ahora tenemos más claro en qué época vivimos y desde dónde producimos. Otra cosa muy distinta era la relación Rosario-Buenos Aires. Recuerdo que a mediados de los ochenta fuimos con Gabriel a Buenos Aires porque queríamos hacer algo allá y hablamos con Pablo Suárez y él nos dijo “no digan que son rosarinos porque eso ya sería tirarlos para abajo”. Y años después ser rosarino se convirtió en un plus, un artista decía que era de Rosario y le prestaban más atención, porque varias obras de artistas rosarinos habían dejado una marca en Buenos Aires. Eso es algo de lo que me siento orgulloso. Que no tuvimos que mudarnos a Buenos Aires ni negar que somos rosarinos. Eso es un cambio fundamental. La creación del macro con el que tuve mucha crítica pero lo apoyo. El macro modifico la relación del arte con la ciudad y la relación del arte y los propios artistas. Ya estábamos modificando la escena antes del macro, ya veníamos reclamando una participación de los artistas. Además Roberto Echen fue parte de APA, entonces todas esas ideas estaban y son las que llevaron a modificar todo el panorama

Roberto Echen, Rosario, marzo de 2017.

-¿Cómo surge APA?

-En 1983, cuando ya la dictadura había caído, empezamos a generar una agremiación de artistas plásticos en el taller de calle Pellegrini que teníamos con Anabel Solari. Ahí venían todos, desde Beatriz Vignoli hasta Elizalde y Ghilioni, venía Scheinberg. Entonces estuvimos todo el año haciendo reuniones. Llegó un momento en que se hacía completamente evidente que había dos modos de pensar la agremiación, de pensar la práctica del arte. En las reuniones hablábamos de qué era producir arte, el término producción recién aparecía. Nos planteábamos si éramos productores, si éramos trabajadores, si éramos artistas. Los viejos eran artistas, nosotros decíamos que éramos productores o trabajadores del arte. Habían empezado las rispideces típicas. Llegó un momento en que había que decidir la dirección de la agremiación y los viejos decidieron hacer una reunión y no nos invitaron y nosotros, en una actitud muy vanguardia de los sesenta, les caímos todos a hacerles quilombo. Lo que ocurrió fue que Boglione, que estaba buscando gente porque él ya sabía que el año próximo le iban a dar la dirección de la escuela Musto, también cayó a esa reunión. Y el Negro era compañero de los viejos, pero se puso a favor de nosotros y tomó la posta él. Así fue que los otros decidieron hacer APROA y nosotros hicimos APA. Así surgió. Con la apertura democrática, nos convocaron y asistimos a unas asambleas que las hacía el primer Subsecretario de Cultura, Juan Navarro, que nadie se acuerda de él porque duró tres meses y después vino Ielpi. Este Subsecretario convocó a todos los que en ese momento estaban en las artes, los convocó por disciplinas a hacer asambleas en el Bernardino Rivadavia. Por supuesto, también se armaba quilombo, imagínate diez años de nada, había muchísima efervescencia. Hay algo que es sumamente interesante: en 1982 los milicos se estaban disolviendo solos, había mucha efervescencia. Pero en ese momento abre la Galería Miró y Guillermo empieza a mirar artistas jóvenes. Eso es algo que yo siempre lo tengo presente porque era el único,

sinceramente. Realmente, nosotros nacimos en Miró, mi primera muestra que fue con Anabel Solari, la hicimos en Miró. Pero además, en ese momento, había venido Gabriel y Guillermo, muy astutamente, quiso que lo conociéramos porque le parecía que podíamos congeniar. Y Guillermo nos propuso a los tres que inauguráramos la temporada de Miró de 1984 con una exposición colectiva nuestra en homenaje a Miró porque se cumplía el aniversario de su fallecimiento. Ahí se empezó a pensar APA con Gabriel. Gabriel tenía muy claro que quería hacer algo con intensiones más políticas, hacer un gremio, él venía de una militancia. Así también se enganchó Graciela, Daniel.

-¿Cuáles eran los objetivos específicos de APA?

-La idea era: nosotros somos trabajadores tenemos que tener un gremio, no somos los artistas genios. Lo nuestro vale por el trabajo que le ponemos, entonces necesitamos un gremio. Nosotros hablamos de gremio porque no podíamos hacer un sindicato, la idea era esa. Sindicalizarnos. Y ahí hicieron ese manifiesto. Gabriel era el que más injerencia tuvo en esto, era el que militaba. Él los quiso llevar a los otros, de hecho también me quiso llevar a mí, pero a mí siempre las estructuras políticas me ahogaron. Sin embargo, me llevó a conocer a Gerardo, un dirigente del MAS. Yo ahora me cago de la risa cuando alguien dice “arte político” porque nosotros siempre estamos pensando políticamente, es imposible. Nosotros nacimos de ese modo al arte. Desde ese lugar político. El arte no es separable de lo político como tampoco lo es de lo ético. Nosotros teníamos por un lado, no sé si consciente o intuitivamente, que sacarnos de arriba los sesenta. Empezamos con esa cosa mítica y después fuimos viendo quiénes eran los sesenta, el flaco Puzzolo, Graciela Carnevale. Los otros ni siquiera querían hablar. Teníamos que de algún modo, clausurar esa época. A nosotros lo que nos sirvió fue ponernos a ver la historia de los sesenta para nosotros mismos. Y ahí apareció la idea de una muestra sobre la vanguardia. Para la muestra nosotros estuvimos. De hecho yo hice una traducción desde el francés de “Los hijos de Marx y de Mondrian” que es un texto paradigmático que había salido en una publicación francesa muy importante del momento sobre *Tucumán Arde*. Ese texto yo lo traduje para la muestra. Pero los que trabajaron en la gestión de la muestra fueron Gabriel, Daniel, Graciela. Durante la muestra recuerdo que Carlos Capella, que hacía teatro, en

una de las charlas, en la que estaba Puzzolo, Mimí, Graciela, él se trajo un frasco de mermelada y empezó a comer mermelada en alusión al Manifiesto Antimermelada y el flaco Puzzolo agarró el micrófono y le dijo “muchachos, ustedes, en vez de mermelada, tendrían que comer mierda”. Todo era en ese nivel de tensión.

-¿Por qué decidieron hacer la muestra en el Castagnino?

-Nosotros creíamos que tenía que estar en el museo, que el museo le debía a los sesenta, encontrarse en el museo. Y además creo que también tenía que ver con que consciente o inconscientemente, nos estábamos dando cuenta de que ya era historia. Después empezó a haber un problema interno en APA, ahí yo me hice a un lado, Anabel también. Yo creo que después de la muestra nosotros ya nos distanciamos.

Guillermo Fantoni, Rosario, marzo de 2017.

-¿Cómo llegaste al arte?

-En 1980 fundamos con Adriana Armando la galería Miró Artes Plásticas cuya actividad se extendió hasta fines de 1985. Realizamos noventa muestras, me refiero a las registradas, y, además, hubo muestras de trastienda. Esa galería estaba orientada fundamentalmente a la producción artística de Rosario y se había planteado dar cuenta no solo de la última producción sino también del pasado artístico, y, entre esas dos cosas, entre el pasado lejano y el presente más rabioso o más estricto, la gama amplia de los contemporáneos más tradicionales. De manera que el panorama de la galería Miró fue sumamente amplio y variado, y fue mutando permanentemente su perfil aunque se mantuvieron ciertas consignas básicas. Esto es, la atención al arte de la ciudad, a sus diversos sectores de artistas modernos, en ese momento, obviamente, no nos dedicábamos a los artistas tradicionalistas que eran objeto de otras galerías. Cuando venían personas interesadas en adquirir obras de esos artistas los derivábamos a Renom o a Ross, que eran galerías que tenían una clave más tradicional. La galería fue manteniendo ese perfil estético pero al mismo tiempo fue modificando su comportamiento en el sentido de asumir nuevas reorientaciones según las coyunturas. Otras de las cosas que se mantuvieron fueron las cuestiones éticas: respetar a los artistas en el sentido de ir a los talleres, ver que hacían, seleccionar obras, invitarlos a exponer, incorporarlos a la trastienda; y también una ética en cuanto a lo que se vendía: si se vendía en cuotas se le pagaba al artista en cuotas, si se pagaba al contado, se le pagaba al artista al contado. Había una transparencia muy fuerte. Y también con el público, al público se lo orientaba y situaba, se le decía qué podía comprar. Quizás venía alguien y quería comprar algo y yo le decía: “¿Y usted para qué quiere eso? Mire acá tengo otra cosa”. Frente a una obra de un artista conocido para el mercado, fácil, nosotros le ofrecíamos una pieza grafica de un joven o un dibujo o un grabado de un creador de la talla de Cochet, de

Minturn Zerva o de Grela. Tratábamos de ampliar. Yo veo que hoy prácticamente somos los mismos, somos una tribu que se desplaza de muestra en muestra y que constituimos un grupo relativamente cerrado, esa sería mi crítica. El mundo del arte necesita para vivir, poder crecer, ampliarse. Nosotros buscábamos una ampliación del público a través de diversas actividades y propuestas. La galería comenzó de una manera muy particular. Hubo muestras de trastienda a fines del ochenta, y en el ochenta y uno se lanza el primer ciclo; un ciclo donde presentamos obras de artistas fallecidos, era como presentar a un joven que nadie conocía. En ese momento se consideraba que una galería presentaba figuras consagradas del pasado o artistas del presente consagrados. De modo que los buenos artistas cuya obra no se veía desde hacía mucho tiempo eran prácticamente desconocidos, tan desconocidos como un joven a quien se le vedaba el ingreso a una galería porque se suponía que debía hacer largas antesalas para ganarse ese derecho. Nosotros rompimos con las dos cosas.

-Roberto Echen me comentó que en Miró realizó su primera muestra y que fue ahí donde conoció a Gabriel González Suárez.

-Sí, hay dos cosas que cronológicamente me gustaría aclarar. Por un lado hay un ciclo de muestras en 1985 donde nos radicalizamos porque lo dedicamos íntegramente a jóvenes; algo insólito en Rosario de Santa Fe y en el país. Nadie se atrevía a presentar a artistas jóvenes sin ningún tipo de experiencia. En ese momento, teníamos una muestra cada quince días y la galería tenía dos plantas de manera que podíamos hacer dos muestras simultáneamente. Esto fue como la explosión final antes de desaparecer el 31 de diciembre de 1985; porque con Adriana ya habíamos ingresado a la universidad en 1984, Claudio había nacido ese mismo año, de manera que era muchísima actividad. Nos dedicamos íntegramente a la universidad, después ingresamos como becarios al CONICET, éramos docentes e investigadores, de manera que la galería había quedado atrás como experiencia. En 1981 hacemos ese primer ciclo de maestros. En 1982 armamos un ciclo mucho más complejo, donde tuvo mucha presencia Osvaldo Boglione, su esposa Mónica Calegari y los artistas que los rodeaban en el Grupo Azul. En el último tramo de 1981 habían armado una gran instalación en el centro de la Galería Santa Fe y paralelamente habíamos hecho en el

local de Miró una muestra de fin de año de grabadores y dibujantes rosarinos. De manera que el año 1982 se inicia con una muestra que se llamó *Expositores temporada 82. Muestra inaugural*, donde mostramos una obra de cada uno de los expositores del año. Luego de esa muestra hicimos exposiciones de fotografía, de diseño de joyas, de indumentaria, instalaciones, que nadie hacía, que no existían en el ámbito de las galerías. Era insólito hacer una muestra de indumentaria durante la Guerra de Malvinas, donde en la sala había un gran prisma con unos óvalos y vos te asomabas y, a través de un espejo, te veías con la ropa puesta. Eran propuestas interactivas. ¿Qué pasa? Gabriel tuvo una presencia en el ciclo siguiente, en 1983. Él regresó de Paraguay y esa participación de Gabriel fue muy importante porque venía con una experiencia contemporánea muy interesante, en ese momento se usaba el término moderno. Nos hicimos muy amigos. Fue una presencia similar la de Boglione, porque él nos diseñó una serie de piezas gráficas para la galería y luego Gabriel tiene una incidencia importante. Y ahí yo lo contacto con jóvenes en la galería. De ese contacto de Gabriel con los jóvenes surgen los lazos que después derivan en APA, que es una agrupación que surge alrededor de 1984 y que se da por tarea organizar una gran muestra de la vanguardia de los sesenta en donde participo.

Fíjate que la muestra de la vanguardia que se llamaba *1966-1968 Arte de Vanguardia en Rosario*, se lleva adelante por el esfuerzo de Gabriel González Suárez, Daniel García y Graciela Sacco, quienes eran las cabezas, luego se adosa Carlos Cantore y después había un grupo de personas como Silvia Chirife, Roberto Echen, Anabel Solari, Verónica Prieto y una cantidad de gente más. Era un panorama heterogéneo. Esa muestra tiene consecuencias para nosotros como galeristas. Hubo un sector moderno más tradicional, gente de mayor edad, que, como nosotros apoyamos ese grupo y esa muestra, toda esa gente que se retira de la galería en 1984 luego de la exposición que organiza APA en el Castagnino. De manera que eso también fue parte de los sinsabores que tiene toda tarea, pero en ese momento fue algo serio.

-¿Qué era lo que generaba cohesión en APA?

-Yo creo que en APA hay una cohesión sobretodo generacional que tiene que ver con formas de sentir y pensar comunes y con problemáticas propias del campo, con formas de vivir esas problemáticas de un modo diferente, según otras perspectivas ideológicas y estéticas. Creo que tanto la gente de APA como yo veíamos un estado, una situación del arte de Rosario que era problemática y era necesario transformar. Yo creo que APA apuntaba a una transformación de las relaciones de ese campo mientras que APROA buscaba una mayor participación en cuanto a las decisiones, a los espacios de exposición, de reconocimiento. APA planteaba cambiar las reglas, no participar en el mismo juego. Y entonces ese cambio implicaba museos y galerías con otras perspectivas, críticos con una mirada más atenta sobre lo que se estaba produciendo y creando en la ciudad, eran miradas que estaban muy condicionadas a observar o reparar solo en lo conocido y consagrado, raramente un crítico volteaba la mirada a ver algo nuevo. Vos pensá que todavía en la década del ochenta los artistas consagrados eran los miembros del Grupo Litoral y sus descendencias. Hubo una vanguardia en el medio, que eran partes de la descendencia del Grupo Litoral, que había llegado a una crisis final en el sesenta y ocho y que después había sido silenciada por las condiciones sociopolíticas. De manera que los artistas que trabajaron en los setenta lo hicieron con perspectivas muy solemnes, muy tradicionales. Recién en los ochenta aparecen cosas un poco más efervescentes que después se despliegan con más radicalidad en la segunda parte de la década, cuando la galería había cerrado. Entonces, lo que nos une a APA es una mirada crítica respecto a lo que sucedía en el campo, ver que los museos estaban totalmente cristalizados y detenidos, que había una fuerte distancia entre Rosario y Buenos Aires, que había un elenco de artistas mimados por las galerías. Aun así, había una gran actividad, con Adriana nos casamos en el setenta y nueve y Claudio nació en el ochenta y cuatro, vivíamos en un departamento pequeño y casi todos los días teníamos gente a cenar, íbamos a los ciclos de la Fundación Astengo, a los conciertos de la sinfónica, a ver los títeres del Teatro San Martín o el Teatro Negro de Praga. Bajo el proceso siguió habiendo una fuerte sociabilidad en los ámbitos muy cerrados de la cultura porque la gente necesitaba de alguna manera descomprimir y vivenciar lo cultural para conectarse con lo vital en un momento en que la muerte nos rodeaba. Las inauguraciones de la

galería eran un momento de mucho flujo de público; todo era, paradójicamente, muy festivo.

-¿Por qué rescatar los sesenta?

Era necesario recuperar ese pasado problemático, traerlo a la memoria y volverlo productivo para regenerar las estrategias del presente. Ese pasado era visto como algo complejo, donde había un fenómeno de vanguardia, donde había un arte nuevo que se proponía una sociedad diferente, que había nacido en el marco de una cultura crítica orientada hacia la izquierda que, a su vez, había tenido su último obstáculo en el proceso del setenta y seis. Volver a eso porque era desconocido, ocluido. Y acá yo te diría que hay varias cuestiones. Lo que estaba instalado eran los epígonos de un sector del Grupo Litoral, eran las descendencias de Uriarte, de Ottmann, de Herrero Miranda, que además habían sido docentes de la universidad. De manera que esas figuras tenían una gran consagración y una presencia importante en el mercado de arte y ejercían un magisterio desde la universidad, eran también las figuras de los museos y las galerías. Por otro lado, estaban los discípulos de Grela que retomaban otras tradiciones más intimistas, el pasado artístico rosarino previo al Grupo Litoral, como Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni, de manera que esa gente viene transitando los setenta muy duramente y se va imponiendo paulatinamente en los ochenta, a tal punto que están demandando un reconocimiento y una ubicación en ese contexto. Reclamaban participar en ese contexto que les había sido retaceado o directamente negado. Es decir, estaba pidiendo el mismo espacio que tenían Miguel Ballesteros o Jorge Martínez Ramseyer, discípulos de Ottmann y Herrero Miranda. Ellos, que venían de la formación de Grela y que estuvieron en la vanguardia, en el setenta y seis se dedican a hacer un realismo intimista. Eso está a contrapelo de la estética dominante del Grupo Litoral, porque está retomando la tradición anterior que el grupo había negado. Entonces esos tipos están luchando por tener un lugar con esa estética pero no plantean una transformación. Por otro lado, los jóvenes estaban más allá de los epígonos clásicos del Grupo Litoral y más allá de esto otro buscando algo diferente. Por eso van a la vanguardia y se posicionan críticamente, inclusive, respecto a alguna figuras de la vanguardia. Entonces APROA busca tener visibilidad y una participación

fluida en el estado de cosas y empieza a producirse una relación entre personas que en el pasado habían estado prácticamente enemistadas. Yo creo que en ese momento, en APROA, se unen fragmentos que estaban muy dispersos en el arte de Rosario, descendientes de Ottmann, Uriarte, Grela y otros, todos buscando tener mayor participación. Lo que pasaba era que no había ninguna intención, por lo menos visible, de modificar las cosas: seguían existiendo los salones, las muestras en museos, las galerías canónicas, había muy poco riesgo en lo que se mostraba. De lo que se mostraba y que podía ser muy interesante era cuando Krass, por ejemplo, hacía una muestra de Alberto Pedrotti y Luis Ouvrard, que eran artistas maravillosos, o una retrospectiva de Grela. Pero ya algunos miembros del Grupo Litoral que todavía vivían como Uriarte y Ottmann ya estaban muy cristalizados en sus propuestas, Vanzo mismo que había sido un gran portento modernista, ya estaba banalizando sus propias propuestas. Eso se veía muy claramente. El único que mantenía una actividad intensa, activa y renovada permanentemente, era Grela. Pero también estaba Aída Herrera que era impresionante. Hemos hecho como cinco muestras de ella en la galería. Nosotros buscábamos gente como esa y también algunos de la vanguardia y artistas jóvenes, más nuevos. En general las galerías eran heterogéneas, pero el común denominador que tenían era lo que se vendía. Lo que se mostraba en esas galerías era lo que se mostraba en el museo. Y nosotros mostrábamos lo que no mostraban otras galerías y lo que no mostraba el museo. Éramos absolutamente alternativos porque mostrábamos lo que no mostraban los otros. Y los montajes de las exposiciones eran muy distintos a los demás, hacíamos montajes que son como los actuales. Nosotros, además, hacíamos muestras de joyas, de moda, de fotografía. Krass también hizo una muestra de fotos de Puzzolo ¿pero qué era?, los retratos que Puzzolo hizo a los artistas de la galería. Puzzolo hace su primera muestra de fotografía experimental en nuestra galería, porque era un lugar para mostrar cosas que no se podían mostrar en otro lugar. Por ejemplo, Boglione, en el año ochenta y uno se le ocurre hacer unos grandes cartones rotos con collage y telas adosadas y atadas cuando todo el mundo lo había venerado por unas maderas constructivas que había hecho en los sesenta. Esto era insólito, nadie mostraba una cosa así. En 1984, luego de la muerte de Joan Miró, Monona Maldonado nos manda un suplemento del diario *El País* de Madrid dedicado

íntegramente a su obra. Entonces hicimos una muestra que se titulaba, a modo de homenaje, *Desde Miró miró*, con la participación de Roberto Echen, Gabriel González Suárez y Anabel Solari. Ellos trabajaron sobre tres componentes de la obra de Miró: la materia, el gesto y el grafismo en dos o tres paneles aerografiados, con elementos adosados, ensamblados. Mostrar esos trabajos como un homenaje era algo imposible en Rosario. Recuerdo que buscamos a Rubén Naranjo, que era un reconocido artista de izquierda, para presentar esa muestra y no quiso hacerlo aduciendo a que era una galería comercial. Sin embargo, no tenía ningún problema en hacer presentaciones de libros en la galería Krass, donde además diseñaba toda la gráfica, que era una galería eminentemente comercial. Gilberto Krass, el dueño de la galería, tenía fuertes contactos con el mundo empresarial, con el de la banca rosarina. Quienes compraban eran miembros de la clase media culta, intelectuales y profesionales que tenían obra de Ottmann, de Grela, de Uriarte y de otros. Había, todavía, un mercado del arte. Yo creo que fueron los estertores de un gran mercado del arte que se había desarrollado en los cincuenta, sesenta, parte de los setenta y que ya en los ochenta comenzaba su letargo, sobre todo por la crisis que habían provocado los militares. Todo ese sector medio recibe un gran golpe por parte de ese gobierno de facto; un gobierno que afecta las actividades culturales, las universidades. Pese a eso todavía había una suerte de inercia y se seguían desarrollando actividades culturales como consecuencia de las asimetrías existentes entre la serie cultural y la serie política. Había, a pesar de las condiciones, una cantidad de galerías de arte, de cineclubes, de conciertos, de recitales de música, de obras de teatro, había muchísimo para ver.

-¿Cuál fue tu participación en la muestra organizada por APA en el Castagnino?

-En principio yo asesoré en todo lo que demandó esa muestra. La idea fue plantearle al museo hacer una muestra sobre la vanguardia, aprovechando una fisura que era que había autoridades nuevas, y la aceptaron. A regañadientes pero la aceptaron, porque era como una masa caliente de algún modo. Pensé que uno de los miembros del grupo de vanguardia había terminado su vida como producto de la violencia política, había pertenecido al ERP y muere justamente en un enfrentamiento. Naranjo había tenido una actividad política ampliamente reconocida, y también otros miembros del grupo

como Renzi, Ghilioni, Elizalde, Puzzolo, Carnevale, Escandell. De manera que era algo insólito que se presente eso en el museo. La muestra fue muy impactante. Se hizo malabares para incorporar toda la obra en media ala del museo porque Juan Pablo Renzi iba a hacer inmediatamente después una retrospectiva. Por supuesto, él estaba inserto en el mercado de Buenos Aires desde hacía tiempo, entonces su obra iba a ocupar toda la planta alta. Por eso, en la otra mitad de la planta alta estaban guardadas las obras de Renzi. En la exposición de la vanguardia se muestran las obras que habían sobrevivido y documentación y yo escribí un pequeño texto que fue el punto de partida de mi visión sobre la modernidad rosarina. Porque para darle sentido a ese movimiento que siempre había sido denostado como deudor de sugerencias extranjeras y como una irrupción extraña al arte de Rosario, yo planteaba que la vanguardia no hacía más que continuar tendencias explosivas en el arte de la ciudad; las emergencias de modernismos y vanguardias que habían sucedido en distintos momentos, de manera que esto no debía asombrar a nadie ni tomarlo como mero producto de la mirada de revistas y libros extranjeros, ni del arte del Di Tella. Era un proceso que tenía un arraigo en el desarrollo de las artes rosarinas. De manera que allí aparece por primera vez ese planteo que ustedes conocen de la cronología de modernismo y vanguardia rosarinos. Entonces el prólogo de esa muestra fue el punto de partida de esa idea. Y justamente yo coordino tres jornadas de debate que me costaron quedar petrificado al lunes siguiente por abordar una tarea que nos desbordaba. Estábamos trabajando con procesos muy densos y con gente que venía de experiencias muy problemáticas; gente que no era de nuestra generación y que habían tenido problemas que nosotros no habíamos vivido, problemas con las galerías y los museos. Entonces me acuerdo que Naranjo, en el medio de las jornadas de debate, cuando yo planteo lo de *Tucumán Arde*, dice “*Tucumán Arde* no se explica, es un clima” y nuestra propuesta era que las obras se expliquen, no son climas ni mitos, en todo caso, se construyen como mitos o como climas o se construyen como procesos históricos que son explicables al gran público. Entonces, Naranjo sale con eso y después, en el medio del recordatorio de *Tucumán Arde*, se le ocurre hablar de un maestro masacrado por el gobierno militar y se pone a llorar en público. Te imaginás que después de una declaración así, yo me quedo petrificado, y le da la palabra a Nicolás

Rosa que con su testimonio pudo salir de la situación. Es decir, nosotros estábamos barajando situaciones de personas muy conflictivas también con esta muestra, porque no eran bebés de pecho, eran personas ya maduras, nosotros éramos de casi treinta años, estos tipos eran de cincuenta y pico o más y realmente habían vivido situaciones duras; nosotros vivimos de otra manera, entonces era muy difícil. De todos modos, yo recuerdo ese episodio como una gran exposición, muy bien planteada, que tuvo sus condicionamientos. Por ejemplo, mucha de esta gente quiso poner en la sala central de la planta alta una obra del presente y había obras del presente que eran verdaderos fracasos creativos. Querían poner una obra del presente para mostrar que seguían produciendo: algunos seguían una línea experimental como Boglione, otros habían vuelto a una pintura mala, otros a una pintura intimista previa al Grupo Litoral. Opciones que, desde la perspectiva de Boglione, eran una regresión estética.

Claudia Del Río, Rosario, noviembre de 2017.

-¿Cómo fue tu acercamiento a APA?

-Yo venía de formar parte de un grupo con Jorge Orta, Graciela Sacco, Luis Miotto y Claudia Molteni que fue entre la dictadura y la democracia. Así que yo venía de participar con este grupo que se llamaba *Hacia un arte grupal*, tenía un nombre horrible, y justo a principios del ochenta y tres se rompió. A fines del ochenta y dos se empezó a hablar de democracia, me acuerdo que toda la sociedad estaba movilizada, lo recuerdo con mucha emoción a ese momento, y la salida de Galtieri se apuró. Entonces en mi caso, con Graciela quisimos replantear el grupo que teníamos con Jorge, al no tener flexibilidad el grupo se rompió y ahí, inmediatamente, hicimos una muestra con Graciela de grabados en lo que era San Telmo, un espacio que quedaba por calle Tucumán abajo. Ahí había una galería re linda, preciosa, y aparece la posibilidad de reunirnos. Creo que fue un boca a boca que nos íbamos invitando unos a otros y en ese momento la idea era que los encuentros cuanto más masivos mejor porque la idea de un gremio es no ser cerrado y alcanzar la mayor cantidad de personas posibles. Así que fue re coherente terminar el grupo este que teníamos con Jorge y meternos en esto otro que tenía no tanto fines estéticos o artísticos sino más políticos. Lo interesante también fue, sumado a lo que podían ser los objetivos del gremio, unas acciones que yo llamo de empalme entre los sesenta, las vanguardias, y los ochenta, la democracia, porque soy de la generación que de todo eso no tuvo registro. Sí tenía registro de Buenos Aires, me acuerdo de ser chica y en mi casa se compraba la revista *Primera Plana*. Esas revistas tenían notas del Di Tella y tengo muy claro haberlas hojeado teniendo diez años para mirar las figuritas de los happenings y de lo que era la vanguardia en ese momento, pero no de Rosario. Así que fue muy emocionante esto de hacer una puesta de la memoria de la situación de todos los autores que estaban vivos y fue un trabajo arduo de muchos llegar a reconstruir la vanguardia en el museo. Pero lo más emocionante fue el salón central del Castagnino

absolutamente repleto de gente parada y sentada discutiendo el manifiesto mermelada a viva voz con los integrantes.

-¿Qué recordás de las primeras reuniones de este grupo que luego se constituiría en APA?

-Recuerdo que alguien me invitó, no me acuerdo si Verónica Prieto o Rubén Baldemar, o la misma Graciela, y era como ir a un taller. Me acuerdo que había un espacio en la zona sur, de Sergio Mazzini quizás, no recuerdo bien. Sí fue frecuente el taller de Anabel y Roberto, ahí arriba de Vía Apia, ese como era un espacio grande se llenaba de gente y ahí eran muy acaloradas las discusiones.

-¿Quiénes participaban en esas reuniones?

-Y todos los que después fueron APA y APROA, todos juntos, especialmente en ese lugar, en las primeras éramos los más jóvenes. Porque empezamos a reunirnos los que éramos más chicos y estábamos recién empezando y después abrimos el abanico a todo el que quisiera y ahí se sumaron Emilio, Rodolfo. También, de alguna manera, hay otro punto que tiene que ver con esto para mí, que es Tomarte en el ochenta y nueve, noventa. Se organiza desde la Universidad y en muchas instituciones públicas y privadas de Rosario. Estas gestas colectivas, primero está esta que te conté de Hacia un arte grupal, estaría segundo APA y tercero Tomarte que trató de tomar toda la ciudad y de volverla toda artística durante tres días. Se llamó Bienal Alternativa de Arte y tuvo documentos de Sabina Florio. Participó gente de Uruguay, Perú, Paraguay, de toda la Argentina; es como lo más inclusivo, renovador que pienso desde esa época de la Universidad. Fue re interesante.

-Vuelvo a las reuniones en el taller de Roberto y Anabel ¿Por qué se dividieron o qué era lo que diferenciaba a APA de APROA?

-Tengo más presente la intención de estar nosotros en el momento que empezás a militar en arte y ellos, que ya venían de las vanguardias, y estaban en otra situación. Nosotros teníamos un entusiasmo y un fervor por el estar juntos y hacer cosas juntos y ellos estaban con carreras solistas, tratando como la identidad. Viviendo en Rosario no sabías de todo esto, entonces estábamos reconstruyendo esa identidad. No

recuerdo exactamente las discusiones pero si lo pienso históricamente creo que tuvo que ver con una cosa de una generación que ya estaba dedicándose a otra cosa. También estaba Macchiavelli, Elizalde, Ceballos. La idea del gremio articulando el trabajo fue como le primer impulso, después nos dimos cuenta ¡qué íbamos a hacer con algunos de esos dinosaurios! Y ahí habíamos hecho un escrito que yo lo considero como una especie de manifiesto, tenía ese cosa así fanática y me parece que es lo mismo, ¿viste cuando hace poquito hubo un intento de juntarse gremialmente? (se refiere a Trabajadores del Arte), algo similar. Sí tengo las publicaciones que llegaron a hacer APROA, porque ellos se organizaron mucho mejor que nosotros.

-¿Qué me puedes contar acerca de la carpeta de múltiples de APA?

-Nos juntamos para hacer carpetas, hacer múltiples, eso era muy de los ochenta, bueno de los setenta, bueno de toda la vida pero quiero decir en esa época era más común y nos juntamos como actividad que nos visibilizara. La presentamos en la Plaza Pringles. Yo ahí no tengo mucha memoria sobre qué pasó, a veces las cosas se van decantando solas, se vendió pero tampoco recuerdo cuál era el objetivo de la venta y el tiraje no me acuerdo.

-¿Qué otros espacios de arte nuclearon artistas jóvenes de la época?

-La galería Miró definitivamente. Recuerdo haber visto muestras de jóvenes y no tan jóvenes, experiencias como la de Boglione con el Grupo Azul, estuvo re buena esa galería. Otra era Van Dick, que digamos termina a fines de los setenta y quedaba al lado de lo que era la Escuela de Artes Visuales San Martín, entre Santa Fe y San Lorenzo, y venía mucha gente joven a exponer de Buenos Aires. Una vez buscando material de Delfo Locattelli hablé con la dueña de Van Dick pero regaló el archivo y no se quedó con copia, lo regaló a Espigas, un bajón. Había otros lugares, San Telmo, un lugar re interesante, había una librería y salas de exposición, dos o tres salas.

*-¿Cuál era la relación de los artistas jóvenes con las instituciones artísticas de la época?
¿Cómo consiguieron el Castagnino?*

-Es difícil de reconstruir para tu juventud el fervor de la democracia. No te lo puedo contar porque tenés que haber vivido la dictadura para sentir que podés convencer a cualquiera de cualquier cosa. En la facultad estaba Naranjo, él también había formado parte de *Tucumán Arde*. Gabriel González Suárez daba clases en la facultad, al igual que Cantore, Graciela Carnevale y yo. Definitivamente la facultad habrá tenido mucho que ver con eso. Pensá que Carnevale trabajaba con Cantore y Naranjo en el grupo de la dirección. Yo tuve una entrevista de ayudantía y hablé con Naranjo y Graciela sobre construir un proyecto de escuela nueva, de construir el nuevo currículo de la escuela. Pensá que ellos eran todos profesores y estaba Escandell, que no era del equipo, pero igual trabajaba. Ellos entraron en la democracia a la facu, son figuras de la democracia. Yo entre en 1981 en dictadura, porque había un interventor que era Pablo Bobbio de Buenos Aires a quien contrataron para intervenir la facultad. Fue una persona que vino a bajar cosas nuevas como dibujar sin mirar tapándote los ojos, te daba una bolsita con texturas y metías la mano, era como una renovación a esa escuela recontracademicista. Entonces yo empecé a tener ganas de ser ayudante y fui a hablar con él y entré, y cuando viene la democracia y llega Naranjo, hablé con Naranjo para seguir. Porque ahí hubo gente a quien no se le renovó el contrato por pertenecer a la dictadura, entonces yo era re joven y él me dijo “sí, jamás voy a pensar que eras colaboracionista”.

-Lo que se observa en este período de reformulación institucional es que las van ocupando personas más jóvenes y figuras que pertenecieron a la vanguardia.

-Eso es vital para pensar en todo lo que fue después, en qué tipo de currículo iba a derivar la escuela. Los estudiantes tenían muchísima intervención porque el TAE es un invento de los estudiantes, por más que muchos digan que no, hay muchos profesores de la facultad que dicen que no pero yo estaba ahí cuando pasó todo eso.

-¿Cómo ves los roles de los diferentes miembros de la vanguardia durante esa época? Pienso en las diferentes posturas de Boglione con Elizalde o Ghilioni. Uno más cercano a APA y los otros conformando APROA.

-Ah bueno pero Boglione era... no recuerdo quién decía que “las generaciones son un espejo roto”, no ya leer por generaciones, no... Él era súper próximo, me parece que es uno de los que más sostuvo una actitud más experimental en el arte y en el grabado y en los medios de circulación en el arte, era un tipo absolutamente convencido de cierta práctica. Lo que pasa es que la vanguardia si empezás a analizar cada uno a qué lugar se fue, Naranjo se fue al lugar de la docencia, Ghilioni, Elizalde eran pintores desde siempre y tuvieron una experiencia más en una experimentación performática, que no es el caso de Graciela, si vos estudias la obra de Graciela, es mucho más descentrada de cualquier medio. Renzi es otro caso diferente, porque él tiene producciones de ambos tipos y muy sólidas, tanto las más experimentales o con lenguajes mezclados como la pintura.

-¿A qué atribuí el acercamiento de Boglione a los jóvenes de APA en contraposición a los miembros de APROA

-Él era muy atractivo, porque era el típico bohemio, yo no tuve una relación próxima, tuve más una relación de simpatía pero me parece que estaba muy convencido de que quería estar con los jóvenes, pertenecer a....Pero también aparece todo el mercado. O sea aunque no haya mercado en rosario si vos practicas la pintura probablemente estés más en una economía de galería que si te dedicás al grabado o las publicaciones. Boglione hizo muchas publis con Mónica también, publis de grabado, la del Grupo Azul.

Norberto Púzzolo, Rosario, junio de 2018.

-¿Qué lugar tenían las producciones de la vanguardia de los sesenta en el contexto inmediato de posdictadura?

-Yo te diría que después del sesenta y ocho nada de esto circuló para nada. De hecho, hubo gente que volvió a trabajar, Juan Pablo y demás e hizo otro tipo de obra. Yo te digo que mucho de esa obra, esas estructuras que habían estado en las fotos y demás, todo eso creo que del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, pasó a una muestra en Uruguay, y no había plata para traerlas, había que repatriarlas, y creo que el Dr. Slullitel pagó eso y fueron a parar a una terraza. Y esa era toda obra perecedera, vamos a decir, de madera, eran chapas. Yo creo que en ninguno del grupo había una cuestión de que esas obras había que guardarlas. Es más, agradecíamos que el Dr. Slullitel hiciera ese tipo de acción porque era el garante de que eso lo podía guardar alguien. Por otro lado, hasta por el tamaño, a mí me hubiera resultado imposible guardar ese tipo de cosas. Nadie pensaba en el futuro. Al contrario. Palabras que voy a usar y que a la luz de los 30.000 hay que tener mucho cuidado y hay que ser muy pudoroso al usarla. Pero yo creo que esa actitud militante que teníamos con algún tipo de arte que no era comercial, que no era para vender, que no era para un coleccionista, esa premisa de que el arte estaba en la calle y no estaba en los museos, más allá de las estructuras primarias y todo eso, por supuesto que eso era un camino que después conducía a lo otro. Creo que era un recorrido, porque si uno analiza lo que eran nuestros trabajos conceptuales, yo creo que se pueden diferenciar fácilmente. María Elena Lucero me parece que escribió algo de eso. La idea de la obra conceptual era esto: que se haga algo que nadie lo quisiera comprar. Me parece que esa es la diferencia con el primer mundo. Para mí lo último hasta cuando yo empecé con esto era el expresionismo abstracto, eran años cincuenta. Y para mí era lo último. Pero bueno, tampoco puedo hablar como un tipo formado, mi formación fue siempre muy endeble, a los ponchazos. Yo creo que cuando nosotros hacíamos una obra conceptual,

por lo menos a mí, insisto, me movilizaba hacer algo que no podía ser consumido. Por más que ahora cuando veas el viernes la obra que van a poner, [se refiere a una obra suya que se mostrará en la exposición *Arte Argentino. 100 años en la colección Castagnino+Macro*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 2018] tiene cuerpo, es estética digamos, porque en definitiva por formación uno no puede romper con todo, va rompiendo de a poquito. Siempre hay una cuestión estetizante. Si yo a una tanza le pongo *La Línea*, hay una referencia al dibujo. Y si yo a la vidriera la enmarco con un marco blanco, hay una referencia al cuadro. Y bueno, yo nunca pude dejar de pensar en eso. Y tiene que ver con una cosa que uno lleva y que no puede romper, por lo menos yo no pude. Entonces creo que esas obras, no fueron mostradas antes de eso. Por eso, yo tengo una cantidad de documentos, de reproducciones fotográficas, Renzi creo que recreó las botellas, porque nadie va a guardar una cantidad de botellas originales, ¿no es cierto?

-En el marco de esa muestra hubo unas charlas, ¿cuál fue tu participación?

-Hay fotos de eso. Yo tengo esa foto. Si esa foto de la charla tiene un autor, yo lo lamento, porque creo que hay un momento en que las cosas... así como yo no te prohibiría que uses esta foto, yo creo que hay un momento donde esta cuestión de la información o del uso de esto, el uso está ligado al uso que se le vaya a dar. Por ejemplo, el Museo de la Memoria digitalizó una serie mía del archivo de los setenta y por supuesto que lo que impongo es que me digan para qué va a ser usado, yo no quiero que se use para demostrar que Videla era un gran tipo, es lo mínimo, pero después, que circulen. Mirá, acá está la foto de la charla. Este soy yo, esta es Gretel Broyn, este es Fantoni, ese es Gabriel González Suárez, Lía Maisonnave, Mimí Escandell, Tito Fernández Bonina, el Negro Boglione, Martha Greiner, Bortolotti, acá está el flaco Cantore, lo que no veo es que esté Renzi, es raro que no esté Renzi, esta puede ser Graciela Carnevale. ¿La anécdota de la mermelada te la contaron?

-Me contaron que alguien apareció a comiendo mermelada

-Yo les dije “muchacho, después de lo que pasó en este país, más que mermelada habría que comer mierda”. A mí me pareció una agresión que no correspondía porque

ninguno de nosotros se había vuelto mermelada. Yo no sabía quiénes eran, evidentemente estudiantes de arte, no sé. Empezaron a comer mermelada, como diciendo, realmente esta vuelta al museo Castagnino implica una... pero la historia medio no la podés parar. Yo estuve noches sin dormir cuando me llamaron para comprar las sillas, porque que alguien se le ocurriera comprar las sillas a una fortuna. Yo creo que también uno se acomoda la historia a su mejor conveniencia. Yo llegué a la conclusión de que la obra era mía, la tenía acá, necesitaba la plata, ¿qué me estaba jugando ahí, qué quería demostrar y quién se iba a enterar de lo que yo quería demostrar? Por supuesto que la historia todo lo absorbe, no hay duda. Yo creo que este primer paso, además de que era la vuelta a la democracia, que eran los jóvenes que querían recordar eso, me parece que era una cuestión didáctica y que era imposible negarse a eso, porque los jóvenes que comenzaron a trabajar en democracia querían ver lo que había pasado en esta parte de la historia. Es decir, qué había pasado en esa época, hablar con los actores, no había ninguna cosa reverencial en eso. Sí se hacía una muestra, sí había una especie de reconocimiento en colgar las cosas pero, fundamentalmente, yo creo que en la historia del arte, muchas obras quedan por una cuestión estética, pero creo que también hay una cuestión antropológica en la historia del arte, en cómo es cada período. Si uno toma el enfrentamiento entre la perspectiva renacentista con la pintura de los orientales, y eso está perfectamente descripto en *Soy rojo* de Pamuk, el Premio Nobel turco, léelo porque te vuela la cabeza. Si el enfrentamiento entre el copista, que pasaba a ilustrar libros tenía que reproducir eso igual, entonces por ahí hacía algún meñique un poquito torcido para demostrar que el dibujo era de él.... El contraste con los francos que llegaban de Europa, con la perspectiva, y la perspectiva es algo que atenta contra dios, cómo un ser humano podía pintar, por perspectiva, un burro más grande que un ser humano, eso sólo dios lo puede hacer, o las sombras.... Volviendo a la muestra, me parece interesante, y me parece interesante saber qué pasó en la historia inmediata, no me pareció una cosa que uno traicionaba una memoria por haber estado charlando acá. Además, se discutía qué había pasado. Por otro lado, se discutía si había estado bien o mal, no en un sentido religioso, qué se había hecho, por qué habíamos renunciado de alguna manera. Yo digo que es una muestra de lo que ocurrió en este país, es decir, no había

salida, no se encontró cómo continuar. Además, era la primera vez que nos juntábamos todos ahí. Yo después de *Tucumán*, eso terminó en noviembre, yo en marzo me fui al servicio militar y yo no había visto más a nadie. Tito Fernández Bonina, Graciela Carnevale, Mimí Escandell y Lía Maisonnave, tenían un grupo donde nos reuníamos por calle Tucumán antes de llegar a San Martín, una casa antigua. Ahí planificamos todo lo que hicimos. Quizás ellos se seguían viendo. En general todo el mundo dejó de trabajar. Yo después del servicio militar, cuando volví trabajaba en una imprenta, y empecé a pensar. Yo no era el fotógrafo de *Tucumán Arde*, saqué fotos pero no era fotógrafo. Yo tenía la libreta de enrolamiento y a mí me pusieron “ayudante fotógrafo” pero no había sacado nunca una foto. Cada uno buscaba un nicho para pasarla mejor en el servicio militar, así que jodía tanto al que sacaba fotos ahí para que me enseñe la cámara y cómo funcionaba y me pusieron así. Bueno, a partir de que volví, trabajé en la imprenta y empecé a pensar en comprarme una cámara. Yo salí en el setenta y uno de la colimba, en el setenta y dos me compré la cámara y los primeros trabajos fueron Rubén Naranjo en la Vigía donde hicieron este mamotreto, lamento usar la palabra mamotreto porque parece peyorativo pero recuerdo el libro con mucho amor. Y ahí empecé a trabajar de fotógrafo.

-¿Había en general una visión épica de Tucumán Arde por parte de ustedes?

-Yo no tengo la visión épica de *Tucumán Arde*. Yo creo que *Tucumán*, como muchas cosas que ocurren en la vida, también te embroma. Yo creo que no haber sabido resolver cómo continuar eso, si es que queríamos seguir haciendo arte. Cuando yo digo que entre mis veinte y mis treinta y cinco años yo no había hecho arte, quien me ayudó en eso, y me tranquilizó, fue Rodrigo Alonso cuando él cura la muestra del Parque de España. Me habló de las fotos que hice para los diarios *Noticias* y *El Mundo*. Yo me negaba a hablar de esas fotos, porque había muchos compañeros muertos, que no estaban más, muchos actores que merecían otra cosa que estar colgados ahí como obra de arte, pero él insistió y yo terminé cediendo y se lo agradezco, porque me llenó ese hueco. Que sea obra de arte o no me importa poco, pero había sido un laburo mío. Que de alguna manera también aplicaba a todo eso aprendido en el taller de Grela.

Pero a mí me cuesta ver a *Tucumán* como una cuestión épica, sobre todo a la luz de lo que ocurrió después. Ponernos nosotros como unos actores revolucionarios, cuando a la gente después la mataban, yo creo que hay que ser muy pudorosos. Sí hay un texto donde hago una reflexión: yo soy parte de *Tucumán* no voy a negarlo, pero sí creo que la parte rescatable de eso, es que un grupo de artistas que estaban en cierta comodidad, que éramos niños mimados incluso por Buenos Aires, por la revista *Análisis*, por la Revista *Primera Plana*, por el *Di Tella*, por Glusberg, dejamos esa posición cómoda para hacer esto otro sin saber qué podía ocurrir. A la luz de lo que ocurrió en este país, fue un juego de niños, pero en ese momento, no creas que yo no sentí miedo de ir a Tucumán. Pero qué voy a decir ¿que yo también era un perseguido? No, si no se dice con cierto cuidado, prefiero no decirlo. Yo era un hippie y me hicieron cortar el pelo porque llevaba camisa roja y pantalón blanco y negro. Y *Tucumán* tiene eso, que puede ser visto como, “ah estos tipos que llevaron el puño en alto”, y no sé viste. Yo creo que hay que ser analítico de eso viste, porque ocurrieron muchas cosas después en el país y nosotros, hay que ver cómo pudimos funcionar, cada uno como pudo. Lo único que a veces me exijo a mí mismo, y por ahí a los demás, uno debe tener ciertos andariveles. No digo que la vida sea una línea recta. Pero cierta coherencia en los momentos históricos que te toca vivir. En ese momento, claro que teníamos el volante de la historia en las manos, como dice Kundera en *La Broma*, íbamos a pegar el volantazo y a la vuelta de la esquina estaba la revolución. Y no me preguntes qué iba a pasar con la revolución porque no lo sabía. Es difícil desde esta época no ver las cosas desde diferentes ángulos. Los sesenta eran distintos, en los sesenta había una sola mirada.

-¿Vos participaste de la sala de obras actuales?

-Si hice una obra que también lamento haberla tirado. Era un poco lo que después seguí haciendo, en el ochenta y cinco. Eran bastidores de madera, con fotos pegadas tipo collage, pedazos. Ese año hice la serie *Nunca Más*, eran fotos de mi documento pero también de diarios, era el “nunca más” de Alfonsín. Fotos pegadas, pedazos rotos de fotos pegados, no eran grandes, eran pedazos. La hice para esta muestra, un collage con diarios de la época.

Graciela Carnevale, Rosario, junio de 2018.

-¿Qué recordas de la muestra en el Castagnino organizada por APA?

-Fue muy importante esa muestra porque es la primera vez desde el sesenta y ocho que se muestra algo. En el medio no había habido nada, incluso nosotros como grupo, el grupo que produjo *Tucumán Arde*, creo que se desarmó en marzo del sesenta y nueve. Se produjo un corte total y con el proceso peor. Y eso creo que fue buscado por APA, para conocer qué había pasado en torno a ese tiempo, con esa parte de la historia que estaba tapada y que había terminado muy abruptamente. Y además, auto silenciada por parte de los propios protagonistas durante el proceso, y antes del proceso, porque también jugó mucho la muerte de Eduardo Favario en el setenta y cinco.

-¿Quiénes fueron a buscarte?

-La verdad es que no me acuerdo mucho de esa circunstancia. Tengo la carta de invitación, tengo el folletito que se hizo, tengo un afiche que se hizo para la muestra. Intenté hablar con Cantore con Graciela Sacco, no me acuerdo con quién más, para ver si tenían documentación, porque fue una muestra muy importante, muy importante. Además fue una cosa que se hizo muy rápidamente, pero fue una investigación. Fantoni fue el único que, de alguna manera, teorizó sobre esa época, y después creo que la visibilización se da con el libro de Ana Longoni, que también surge en una coyuntura política nacional internacional que fue por el 2000-2001 que ponía en el tapete un montón de cuestionamientos donde había una realidad también muy conflictiva. En un contexto donde aparecen grupos, sobre todo de Buenos Aires, de repente aparece como referencia *Tucumán Arde*. Entonces ahí se da una visibilidad que adquiere una dimensión internacional muy fuerte, hay un fuerte impacto en España también por la relación sociopolítico del momento. Recuerdo que los organizadores de APA tenían una carpeta grande donde habían ido organizando la

información de todos los artistas, Cantore me dijo, Graciela Sacco me dijo, pero nadie me podía dar información sobre eso, y era como el backstage de la muestra. Pero nadie te daba nada, tampoco imágenes de eso. La única que me dio imágenes fue Romina Garrido que eran del archivo de Gabriel González Suárez. Tampoco hay mucho de las charlas.

-¿Recordás qué se mostró en esa exhibición?

-Recuerdo documentos del Ciclo de Arte Experimental. A mediados del sesenta y ocho nos pidieron de los diarios algún registro de esas acciones del Ciclo, pero nosotros no teníamos fotos. Hasta que Aldo Bortolotti le pide a un amigo que había hecho un curso de fotografía que sea el fotógrafo del grupo. Entonces llega Carlos Militello, que tenía 18 años en ese entonces. Carlos es bastante importante porque empieza a tomar fotografías de todo lo que pasaba en el grupo, por eso, del Ciclo, a partir de esa fecha, están las fotos de las obras. Y después Carlos sacó fotos de toda la campaña publicitaria, y él era el que recibía y revelaba y ampliaba todas las fotografías de todo el material que les mandaban desde Tucumán. Él guardó todos los negativos, de todas las fotos que habíamos sacado en Tucumán, más las fotos de la campaña publicitaria. Por mucho tiempo pensé que estaban perdidas pero después las volvimos a encontrar, cuando nos fuimos a vivir juntos. Las habíamos metido entre las tapas de los discos. Entonces cuando vino Ana Longoni en los noventa yo les dije que las había perdido, hasta que un buen día encontramos todas las fotos que sacamos en Tucumán. En el grupo yo estaba como la responsable de prensa y tenía que mandar toda la información de grupo a los medios, hacer las invitaciones, todo eso, y también guardaba todo lo que salía en la prensa que en un momento había sido bastante. Y guardé todo, correspondencias, todo, para mí fue tan importante toda esa experiencia que yo no la podía tirar. Importante por dos cosas: por los procesos de la parte artística, y por la parte afectiva. Yo guardé todo eso y no tenía idea para qué, jamás pensando que esto podía tener importancia.

Bibliografía y fuentes

Libros

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, “Del autor” y “Del campo intelectual y las instituciones literarias”, en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 63-100.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003, [1935].

BISHOP, Claire, *Museología radical o ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, Libretto, CABA, 2018.

BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 2002 [1966].

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1994 [1974].

CAMNITZER, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo, HUM/CCE, 2008.

DOLINKO, Silvia, *Arte Plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

FANTONI, Guillermo, “Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral”, en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, volumen II, Buenos Aires, CAIA / Eduntref, 2012, pp. 505-527.

FANTONI, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

- FOSTER, Hall, "Introducción al posmodernismo", en Foster, Hall, (comp.) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 7-17.
- GARCÍA, Natalia, *El caso Vigil. Historia sociocultural, política y educativa de la Biblioteca Vigil (1933-1981)*, Rosario, FHUMYAR Ediciones, 2014.
- GIORDANO, Diego, *Inédito: rock subterráneo en Rosario 1982-1987*, Yo soy Gilda Editora, Rosario, 2013.
- GIUNTA, Andrea, "Las batallas de la vanguardia ente el peronismo y el desarrollismo", en Burucúa, José Emilio, *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 59-117.
- GIUNTA, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, CABA, Fundación arte BA, 2014.
- GUASCH, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009 [1997].
- HERRERA, María José, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en Burucúa, José Emilio (director de tomo) *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 121-173.
- HUYSEN, Andreas, "Guía del posmodernismo", en Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos aires, Punto Sur, 1989, pp. 266-318.
- JAMENSON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, La Marca Editora, 2013 [1991].
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 2018 [2008].

LUCERO, María Elena, “Guiños geométricos y paisajes minimalistas, preludios de una síntesis visual”, en LONGONI Ana, *Norberto Púzzolo*, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2013, pp. 61-109.

SLULLITEL, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.

SURIANO, Juan, “Una argentina diferente”, en *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia 1976-2001*, Tomo 10, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos aires, Edhasa, 2012.

WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, [1981].

Catálogos

APA (Artistas Plásticos Asociados), *1966-1968 Arte de Vanguardia Rosario*, cat. exp., Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, septiembre de 1984.

CARNEVALE, Graciela, *Inventario 1965-1975 Archivo Graciela Carnevale*, cat. exp., Rosario, Centro Cultural Parque de España, octubre-noviembre de 2008.

CARNEVALE, Graciela, FANTONI, Guillermo y LONGONI, Ana, *Eduardo Favario entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968*, cat. exp., Rosario, Centro Cultural Parque de España, septiembre de 1999.

CONSTANTIN, María Teresa, “Juan Pablo Renzi. Sondear la pintura”, en Constantin, María Teresa, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.

ECHEN, Roberto y ROJAS Nancy, “Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar la génesis del arte contemporáneo argentino”, en *Arte Argentino. 100 años en la Colección Castagnino + Macro*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 2018.

FANTONI, Guillermo, "La superficie como color: las pinturas de Silvia Chirife", en *Abstracción y color. Pinturas inéditas de los 80*, cat. exp., Rosario, Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, mayo de 2015.

INSAURRALDE, Nadia, "Cronología", en *Ghiloni. Antológica 1980-2007*, cat. exp., Rosario, Ediciones Castagnino+macro, septiembre de 2008, pp. 72-77.

Revistas

CARDINI, Laura Ana, "Cultura y política en la ciudad en Rosario: la configuración de un campo", en *Papeles de trabajo*, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, UNR, N° 29, Rosario, junio 2015, versión on-line.

FANTONI, Guillermo, "Rosario vanguardias", *Artinf*, Año 9, N° 50-51, enero a abril 1985, p. 17.

FANTONI, Guillermo, "Los futuros del pasado: tradiciones de ruptura en el arte de Rosario", en *Revista Estudio de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Mendoza, INSIHUSA/CRICYT, Año 5, N° 5, diciembre de 2004, pp. 26-31.

GARRIDO, Romina, "1966-1968 Arte de vanguardia en Rosario", *Materia Artística*, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, N° 2, Año 2017, pp. 181-192.

GARRIDO Romina, "Asociación civil APA", *Ramona*, 13 de Septiembre de 2015, documento electrónico <http://www.ramona.org.ar/node/57134>, acceso 12 de julio de 2020.

Diarios

S/A, "APROA", *La Capital*, Rosario, 27 de septiembre de 1984, s/p.

S/A, "APROA", *La Capital*, Rosario, 3 de octubre de 1984, s/p.

S/A, "González Suárez", *La Capital*, Rosario, 6 de octubre de 1984 s/p.

S/A, “Muestra y disertaciones”, *La Capital*, Rosario, 29 de septiembre de 1984, s/p..

S/A, “Muestra y disertaciones”, *La Capital*, Rosario, 30 de septiembre de 1984, s/p.

S/A, “Escultores y grabadores de Rosario”, *La Capital*, Rosario, 30 de septiembre de 1984, s/p.

VIGNOLI, Beatriz y ROJAS, Nancy, “Un refugio en el hogar”, *Rosario 12*, Rosario, 28 de marzo de 2006, s/p.

Entrevistas

Silvia Chirife, Rosario, noviembre de 2016.

Gabriel González Suárez, Rosario, noviembre de 2016-marzo2020.

Daniel García, Rosario, diciembre de 2016.

Roberto Echen, Rosario, marzo de 2017.

Claudia Del Río, Rosario, noviembre de 2017.

Guillermo Fantoni, Rosario, marzo de 2017.

Norberto Púzzolo, Rosario, junio de 2018.

Graciela Carnevale, Rosario, junio de 2018.

Otras fuentes

ARMANDO, Adriana y FANTONI, Guillermo, *Miró Artes Plásticas*, calendario de muestras y actividades 1980-1985, Rosario (Archivo Armando-Fantoni).

BORTOLOTTI, Aldo, Bocetos realizados para la muestra *1966-1968 Arte de vanguardia en Rosario*, digitalización Romina Garrido (Archivo Gabriel González Suárez).

AA.VV., Carpeta de múltiples *Al margen*, Rosario, Artistas Plásticos Asociados, 1984 (Archivo Gabriel González Suárez).

APA (Artistas Plásticos Asociados), “Estatuto”, Rosario, 1984 (Archivo Silvia Chirife).

APA (Artistas Plásticos Asociados), Carta de invitación a la charla a los miembros de la vanguardia (Archivo Graciela Carnevale).

APROA (Artistas Plásticos de Rosario Agremiados), Afiche de promoción de *Muestra de Pintores*, 1984 (Biblioteca Castagnino+Macro).

DECRETO Nº 4660/77, creación del Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario, 1977.

PUZZOLO, Norberto y CAVA, Hugo, Fotografías de la muestra *1966-1968 Arte de vanguardia en Rosario*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, septiembre-octubre de 1984 (Archivos Norberto Puzzolo y Hugo Cava).

S/A, Fotografía de jornada de debate. Muestra *1966-1968 Arte de vanguardia en Rosario*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1984 (Archivo Norberto Puzzolo).

Archivos consultados

Archivo Adriana Armando-Guillermo Fantoni.

Archivo Gabriel González Suárez.

Archivo Graciela Carnevale.

Archivo Hugo Cava.

Archivo Silvia Chirife.

Archivo Norberto Puzzolo.

Biblioteca Castagnino+Macro.

Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”.